Michele Maietti

L'Effigie di Nicola d'Alife e la Bibbia di Malines

Michele Maietti

L'Effigie di Nicola d'Alife e la Bibbia di Malines

Desidero esprimere un sentito ringraziamento al dr. Salvatore Capasso, Amministratore delegato della **Banca Capasso Antonio S.p.A**. di Alife, che ha voluto confermare, finanziando il costo della presente pubblicazione, la sua fondamentale vicinanza alla cultura e alla storia del nostro territorio.

***

E’ per me un piacere ringraziare qui tutti coloro che hanno dato il loro contributo a questo libro:

- Prof. Alessandro Parisi;
- dr. Luc Knapen, Bibliothèque Maurits Sabbe Katholieke Universiteit Leuven (Belgio);
- dr. Etienne Dhondt, Bibliothèque Maurits Sabbe Katholieke Universiteit Leuven (Belgio);
- signor Gerrit Vanden Bosch, Archiviste de l’Archidiocèse de Malines-Bruxelles, Malines (Belgio);
- dr. Myriam Serck-Dewaide, Directeur général IRPA-KIK, Bruxelles;
- dr. Lieve Watteeuw, Katholieke Universiteit Leuven (Belgio);
- prof. Alessandra Perriccioli, 2.a Università di Napoli;
- prof. Alessandro Barbero, Università degli Studi del Piemonte Orientale;
- dr. Alma Serena Lucianelli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli;
- dr. Francesca Terrenato (lingua neerlandese);
- sig.na Antonella Maietti (lingua inglese);
- dr. Alfredo Franco, paleografo (araldica);
- sig. Giuseppe Fiorillo (elaborazioni fotografiche).

Dedico questo lavoro a tre figli di Alife
prematuramente scomparsi

a Licia Martino
compianta moglie di Alessandro Parisi

a Onorio Parente
fraterno amico e cugino

al dottor Fernando Iannelli
sindaco di Alife
uomo di straordinaria prodigalità

Presentazione

Forse non tutti sanno che il ritratto dell'alifano Nicola Alunno (Nicolai de Alifio) è stato tramandato nelle miniature della celebre "Bibbia di Malines" conservata presso la Biblioteca Universitaria di Lovanio, in Belgio.

Il nostro conterraneo, notaio della Cancelleria del Regno, ne curò ideazione e committenza iconografica facendone uno strumento diplomatico di propaganda del casato d'Angiò; in particolare l'iniziativa celebrava l'apoteosi del re "*saggio*", Roberto, rappresentata nella scena della "Glorificazione".

Il codice, oggi, è un raro esemplare per la storia della miniatura napoletana del XIV secolo ed è conosciuto anche con il nome di "Bibbia di Nicola d'Alife" che, confesso, non conoscevo e che incuriosì fortemente le mie attenzioni allorché intravidi la possibilità di poter cavare dalle miniature il volto di questo illustre figlio di Alife.

Alcune miniature (scena centrale del trittico della "dedica") raffigurano Nicola, citato anche nella didascalia
"hec•est•blibia•magistri•nicolai•de•alifio•doctor", che sormonta la scena:

questa è la Bibbia del maestro Nicolai d'Alife dottore...

L'immagine di Nicola (scambiata per quella di un monaco!) ricompare poi in un'altra scena, accanto al re Roberto d'Angiò, e ad un altro personaggio inginocchiato, ove presenzia alla consegna della Bibbia che il notaio alifano commissionò al miniatore Cristoforo Orimina qualche anno prima della morte dell'illuminato Roberto, avvenuta nel 1343.

Le pagine della Bibbia, dunque, hanno restituito il volto di Nicola, sorprendentemente rappresentato dal miniaturista "come dal vivo" sulla scorta dell'evoluzione ritrattistica introdotta a Napoli da Simone Martini, già nel 1317 (nella pala d'altare della Chiesa di S. Lorenzo, raffigurante S. Ludovico di Tolosa e suo fratello Roberto d'Angiò ritrattisticamente definiti) e soprattutto sugli esempi della pittura che Giotto e il suo seguito avevano diffuso nel capoluogo del Reame a partire dal 1328.

Sono quindi particolarmente felice che la guida illustre dell'eloquenza - "*inclitus eloquis Rector Nicolaus Alumnus*" - possa d'ora in avanti essere ricordato anche con il suo volto di comune mortale, oltre che per la fama che sopravvive alla sua morte (1367) di gran giurista e ambasciatore del Regno, nell'età di Petrarca, di Boccaccio, di Simone Martini e del sommo Giotto.

Con Petrarca, che Nicola conobbe a Napoli nel 1341, ebbe amicizia e rapporti epistolari poetici; conobbe Boccaccio venuto alla Corte napoletana da Firenze nello stesso anno, 1328, in cui Giotto già dilatava con la sua pittura straordinaria l'empito culturale del Reame promosso da Roberto "*rex expertus in omni scientia*" e da Nicola, "*fonte di profondo consiglio*".

Questi grandi ben conobbero l'acume diplomatico e la straordinaria cultura del Gran Cancelliere di Corte, Nicola, che insieme a Giovanni Barrile e Barbato di Sulmona, "*i maggiori esponenti della cultura meridionale*" (F. Bologna) di quel tempo, sostennero il duca Carlo di Calabria (primogenito del re Roberto) a Firenze, nel luglio del 1326, per invitare, in nome del re, il sommo pittore a trasferire la sua Bottega a Napoli per affrescare la reale Chiesa di S. Chiara ed altrove.

Per il Bologna la venuta di Giotto a Napoli presuppone una "*consapevole scelta culturale*" da attribuire agli intellettuali a seguito del Duca, essi che potettero ammirare l'opera straordinaria che Giotto e i suoi avevano appena compiuto a Firenze nella Cappella Bardi di S. Croce.

Con Nicola D'Alife quindi ebbe inizio anche il quinquennio prestigioso di Giotto, "*prothopictor*" nel Reame di Roberto.

Con entusiasmo confidai l'esistenza del ritratto di Nicola contenuto nella "Bibbia" all'amico e cugino Michele Maietti, conoscendo le sue doti di attento ricercatore e soprattutto di amore per le patrie memorie.

Egli, con la sua immediatezza operativa, contattò la Biblioteca Universitaria di Lovanio.

Avemmo così, in breve tempo, le prime riproduzioni a colori delle pagine della Bibbia che ci permisero di analizzare il ritratto di Nicola onde poterlo ridisegnare nel rispetto della tipologia somatica indiziata dal miniatore Orimina.

Michele, con l'entusiasmo e le capacità che lo caratterizzano si spinse oltre addentrandosi nelle complesse e contraddittorie identificazioni che gli studiosi hanno formulato sull'immagine di Nicola d'Alife, su quelle dei personaggi della corte angioina dipinte nelle miniature della Bibbia, sulla conoscenza e la storia di questo prezioso codice e sulla dibattuta proprietà di esso avviando il saggio critico che state per leggere con approfondimenti laboriosi e chiarificatori, che vedono emergere più definita la statura intellettuale di Nicola (rappresentato anche dallo stemma del suo casato che grazie a Michele possiamo ora conoscere).

Dalle pagine stupendamente miniate, il volto ritrovato di Nicola saprà certamente comunicare alle nuove generazioni un riferimento di completezza e identità più umana rinnovando l'orgoglio di tutti noi per questo grande figlio di Alife.

I sedimenti stratificati della storia di questa magica, antica terra alifana, sembrano talvolta germogliare generosamente in intelletto per taluni suoi figli e dilatarsi ben oltre il circuito “incerto” delle sue mura…

Alessandro Parisi

IL RESTAURO

E’ stata affidata alle cure di Lieve Watteeuw (foto 1). Dottoressa in Filosofia e Lettere della Katholieke Universiteit di Leuven (Belgio), esperta in restauri, è coordinatrice del progetto denominato *Anjou Bijbel*. Questo programma[1], cominciato verso la metà del 2008, è diretto dal prof. Jan Van der Stock dello Studiecentrum voor Miniatuurkunst (K.U. Leuven) in collaborazione con l’Istituto reale del patrimonio artistico (IRPA-KIK, Bruxelles).

Il costo del lavoro, finanziato con i fondi della Fonds Inbev-Baillet Latour, è di circa 80.000 euro e servirà a conservare nel tempo il manoscritto, stimato 15 milioni di euro. La dottoressa Watteeuw, con la quale c’è stato uno scambio epistolare, ha fatto sapere che sarà preparato ‘un catalogue/livre scientifique’ per l’esposizione, dal 17 settembre al 7 dicembre 2010, che si terrà presso lo Stedelijk Museum M a Leuven. Si potrà, dunque, di nuovo ammirare la BIBBIA di MALINES o di NICOLA D’ALIFE. Conservata un tempo presso la biblioteca del Gran Seminario di Malines e proveniente dall’Arrascollege dell’Università di Leuven, era custodita, prima del restauro, nella biblioteca della Facoltà di Teologia della Katholieke Universiteit Leuven.

Il progetto relativo al restauro si è sviluppato in varie fasi: prima di tutto il codice miniato è stato interamente digitalizzato e ogni foglio è stato fotografato al alta definizione. Questi clichés in seguito sono stati convertiti in diversi formati al fine di poter essere utilizzati secondo le successive tappe del programma. La fatica maggiore è stata quella di staccare dalla rilegatura i 338 fogli che compongono la Bibbia. Durante questa fase si è potuto constatare che, fatta eccezione per quella originale, andata perduta, il manoscritto è stato sottoposto, nei sei secoli e passa di vita, a tre o quattro rilegature. La dottoressa Watteeuw ha quindi liberato ogni foglio partendo dalle pagine finali del manoscritto e ha proceduto verso l’inizio, cioè nel senso inverso della rilegatura più recente; ciò per capire come quest’ultima sia stata organizzata. Il successivo studio codicologico, utilizzando un microscopio binoculare su ogni foglio, ha permesso di mettere in luce interessanti scoperte:

1 - Le notizie riportate sono tratte dal portale dell’Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles.

residui di frammenti di penne d'oca utilizzate dal copista, granelli di pigmenti e pezzetti di filo da cucito. E' stata anche esaminata la struttura della pergamena. L'aspetto dei follicoli piliferi dimostrano chiaramente che i fogli utilizzati provenivano da giovani vitelli. Sono state raccolte inoltre particelle di lamine d'oro e polvere d'inchiostro di colori vari: serviranno a preparare delle emulsioni per comprendere la composizione della pittura.

In contemporanea con l'esposizione della Bibbia, che nel 2011 vedrà il suo totale compimento, verranno confrontati i fogli staccati del manoscritto con altri codici miniati ad esso coevi. Dopo la mostra, i fogli saranno di nuovo rilegati e torneranno a dare forma compatta all'antico testo.

* * *

E' del 19 settembre 2010 la notizia avuta dalla dr. Lieve Watteeuw riguardante l'ultimazione del restauro della Bibbia. Lo Studiecentrum voor Miniatuurkunst ha comunicato che dal 16 settembre 2010 i fogli miniati della Bibbia di Malines o di Nicola d'Alife possono essere ammirati sul sito internet **http://mul.pictura-dp.nl/boek** e può, inoltre, essere consultato il sito **http://www.anjoubible.be/**

NICOLA D'ALIFE

Di lui e della sua vita si conosce poco. Molto di più si sarebbe potuto sapere se non fosse avvenuta la distruzione dei registri angioini durante la seconda guerra mondiale. I tedeschi appiccarono il fuoco all'archivio provvisoriamente stabilito, proprio per sfuggire ai bombardamenti di Napoli, presso villa Montesano a San Paolo Belsito vicino a Nola. Si deve all'opera di Riccardo Filangieri, soprintendente agli Archivi napoletani, l'avvio del recupero, fin dal 1944, di tutto ciò che si poteva raccogliere attraverso originali, copie, manoscritti, microfilm e fotocopie, relativamente alla storia di quell'epoca. Ancora oggi si lavora a quel progetto e speriamo che, col completamento di esso, si possa pervenire ad appurare di più anche su Nicola d'Alife. Intanto contentiamoci di sapere che nacque ad Alife agli inizi del XIV secolo, non già "di povera famiglia" come sostiene il Marrocco,[2] ma forse imparentato con un Giovanni d'Alife protonotario del regno sotto Manfredi di Svevia nel 1262[3] e fratello, probabilmente, di Pietro d'Alife, tesoriere delle contee di Forcalquier e di Provenza ai tempi di Carlo II.[4]

Non abbiamo informazione dei suoi studi, però da una lapide presente nella chiesa dell'Ascensione a Chiaia (vedasi oltre) si leggeva tra l'altro "…Spes patris haud dubie *festinas* (festinans?) adeptus honores quos tulit *nuritum* (meritum?) clarius in puero actingens annum Nicolaus trinum decimumque…" il cui senso ci dà l'idea della precocità dell'intelletto di Nicola che all'età di tredici anni già era negli uffici della corte angioina. Nel 1327 lo troviamo a Firenze al seguito di Carlo duca di Calabria, figlio del re Roberto d'Angiò, come segretario e forse a Siena nel 1328.

Nel 1331, avendo già le qualifiche di notaro, regio segretario e familiare, fu inviato da re Roberto ad Avignone, allora sede papale, per svolgere delicati incarichi. Nel 1333, sempre per volere del re, si recò in Ungheria per i preliminari di matrimonio tra Giovanna, nipote del sovrano, e Andrea d'Ungheria. In compenso dei servigi resi, ottenne la signoria di Bussi in Abruzzo. Acquisì in seguito, sempre per aver portato a termine importanti missioni, altri feudi come il castello di Monte Millulo e del Vestigio in Abruzzo, i casali di Terloto e San Leone in

2 - D. Marrocco, *Gli arcani historici di Nicolò d'Alife*, Napoli 1965, pag. 10;
3 - P. Giannone, *Istoria civile del Regno di Napoli*, vol. VII, pag. 241;
4 - R. Maere, *Revue de l'art chrétien,* T. LX, 1910;

Calabria. Nel giugno del 1342 il re gli donò i feudi sequestrati alla ribelle famiglia Pipino di Barletta. Altri possedimenti li ottenne nella provincia di Bari. Nel novembre dello stesso anno fu nominato *Magister rationum Curiae*.[5] Altri storici gli attribuiscono questa importante carica sotto il regno di Giovanna I.

E' il primo segno di una posizione già di prestigio. Tutto fa pensare che il suo avanzamento nella considerazione degli ambienti di corte e nei quadri della burocrazia angioina fosse dovuto alle notevoli qualità personali e alle capacità dimostrate. Indiscutibile, poi, l'elevata sua formazione culturale, la quale avrà avuto anche modo di svilupparsi per le occasioni fornitegli dall'ambiente reale, dalla biblioteca di corte e dalle ben note inclinazioni culturali di Roberto. Ed era tanta la devozione per il re che, quando questi morì, nel gennaio del 1343, Nicola, comunicando la nefasta notizia al cardinale d'Urgel, scrisse che "sub cuius umbra micas de mensa eruditionis suae cadentes, licet indignus suscepi" -egli, sebbene indegno, sotto l'ombra del re aveva raccolto i rilievi caduti dalla mensa della dottrina di lui-. Fu, insieme a Bartolomeo da Capua, Luca da Penne, Andrea da Isernia e Bartolomeo Prignano, che diverrà poi papa col nome di Urbano VI, tra i più illustri rappresentanti della scuola di diritto dello *Studium* napoletano. E forse in questa veste ebbe modo di conoscere Giovanni Boccaccio il quale, nei suoi anni napoletani, aveva seguito (a malincuore) gli studi giuridici. Nel 1341 ebbe anche l'opportunità di conoscere Francesco Petrarca, venuto a Napoli per vedere esaminate le sue virtù poetiche dal re. Nicola divenne amico del poeta (il Petrarca gli indirizzò due lettere poetiche) e con gli inseparabili Giovanni Barrili e Barbato da Sulmona, altri giuristi-letterati presenti a corte, favorì l'amicizia tra il Boccaccio e il Petrarca.

Roberto d'Angiò morì il 19 gennaio 1343 e tre giorni prima "aveva dettate le disposizioni testamentarie, presenti la regina Sancia ed alcuni dei più solenni personaggi del Regno, tra i quali Niccolò d'Alife, Giovanni Grillo da Salerno, vescovi, prelati e cortigiani..."[6]

5 - Per la definizione di *Maestro Razionale* come per quella di *Gran Cancelliere*, altra carica ricoperta da Nicola d'Alife, si rimanda alla lettura di L. Cadier, *L'amministrazione della Sicilia angioina,* Flaccovio editore, Palermo 1974. Descrivere, infatti, sinteticamente queste cariche o, peggio, renderle in chiave moderna, non ha senso (ancora il Marrocco, in un foglio commemorativo del d'Alife del 1985, diceva che l'ufficio del Gran Cancelliere corrispondeva "in parte a ministro degli esteri"). Soltanto inquadrandole nel contesto della *Curia* (oggi si direbbe *Stato*) angioina, si può coglierne appieno il significato.

6 - R. Caggese, *Roberto d'Angiò e i suoi tempi,* Firenze, 1931, 2° v., pag. 424;

Cominciò così il tormentato regno di Giovanna I d'Angiò e continuò pure la fortunata carriera di Nicola. Anzi di questo periodo fu oculato testimone: attraverso copie di lettere e documenti della sovrana e del suo secondo marito Luigi di Taranto, da lui conservate, si è potuto sapere molto delle vicende storiche di quel periodo. Matteo Camera, nelle sue *Elucubrazioni*, dice: "Ormai in possesso di un antico codice ms. riguardante le cose politiche e private di essa regina, ce ne siamo giovati per la compilazione del presente lavoro, cavandone da esso non pochi documenti di storia civile ed anco chiesastica che valgono a compire o rimendare la vasta tela degli eventi, che su queste contrade andaron succedendosi in quell'epoca oscura e tristissima…".[7]

Nei pressi di Castel Nuovo, meglio noto come Maschio Angioino, a via delle Corregge,[8] attuale via Medina, abitava Nicola con la famiglia. "Avea egli tolto in moglie Maria di Fuscaldo, sorella di Antonello signore della baronia di Fuscaldo; il quale non avea avuto figliolanza, e sua moglie trovatasi ben dotata di beni paterni. Laonde, la regina volendo gratificare Nicola e Maria sua moglie, concesse loro la futura successione della baronia di Fuscaldo con altre terre e beni che possedevasi da esso Antonello, dato che morisse senza figliolanza...".[9]

"I di lui figliuoli Nicola (iuniore) ed Antonello, per i servigi paterni ebbero per privilegio la Sopraintendenza della confezione e segnatura delle lettere regie pecuniarie, con decreto del 12 febbraio 1363 anno XXI. Ebbe pure una figlia chiamata Jacopa che fu moglie di Falcone Ruffo di Calabria conte di Sinopoli, uno dei maggiorenti del regno."[10]

Nicola fu anche uomo pio: " Avendo fatto voto di visitare il sepolcro dell'apostolo S. Giacomo in Compostella nella Gallizia, di buon grado n'ebbe una licenza della regina Giovanna, la quale, per gratificare i servigi da lui prestati a Carlo duca di Calabria suo genitore, a Roberto suo avolo ed ai suoi per lo spazio di 41 anno, fornillo di lettere commendatizie per tutti i luoghi di passaggio…".[11]

7 - Vedasi anche: D. Marrocco, *Arcani, cit.;*

8 - Nei pressi di questa strada fu ambientata la novella del Decamerone *Andreuccio da Perugia*. Lì vicino, infatti, stazionavano *mulieres inhonestae* la cui presenza infastidiva non poco Nicola il quale, per ottenere il loro allontanamento, chiedeva addirittura l'intervento del re.

9 - M. Camera, *Elucubrazioni storiche-diplomatiche su Giovanna I*, Salerno, 1889, pag. 106;

10 - M. Camera, *cit.,* pag. 263;

11 - M. Camera, cit., pag. 264.

A sue spese fece edificare, nel 1360, la chiesa dell'Ascensione a Chiaia (foto 2), che assegnò ai Padri Celestini del Morrone. Nel 1363 venne nominato dalla sovrana Gran Cancelliere del Regno, carica che mantenne fino alla morte sopraggiunta il 31 dicembre 1367. Fu seppellito nella chiesa che lui stesso aveva fatto costruire e sulla pietra tombale si leggevano queste parole, così come riportato da Cesare D'Engenio nella sua *Napoli Sacra*

Inclitus eloquiis Rector Nicolaus Alumnus [12]
Alifae miles et cancellarius idem
Regni Siciliae dux morum fonsque profundi
Consilii pietate gravis qui nobile templum
Obtulit hoc Christo iacet qui largus Egenis
Multa liberisque dedit sed quoque corpus in arcto
Claudatur tumulo flores sed sydera coeli
Fama volat clarum vivit per saecula nomen
Quem rapuit domini post annos mille trecentos
Cum sexaginta septem nox fine dicembri

(Qui giace Nicola Alunno inclito Rettore per il suo dotto sermone, da Alife, Cavaliere e Cancelliere del Regno di Sicilia, documento di costumi e fonte di profondo consiglio, di pietà grave, il quale questo tempio nobile dedicò a Cristo; fu liberale ai poveri e molte cose volentieri diede, e benché il corpo si rinchiuda in questo stretto sepolcro, la sua florida fama vola al cielo, e il suo nome chiaro vive in eterno; morì nell'anno del Signore 1367, la notte nella fine di dicembre).

Un'altra epigrafe è riportata dal D'Engenio, sempre riferita a Nicola d'Alife e sempre nella stessa chiesa, ma stranamente scritta su una lapide

12 - Da questa parola nasce forse l'equivoco del suo nome. Nei registri angioini è quasi sempre riportato il termine *Nicolaus*. L'esatta corrispondenza in volgare sarebbe stata *Nicola*, ma dai tanti storici è stata preferita la forma *Nicolò* o *Niccolò* aggiungendo proprio la parola *Alunno*.
Una strada del suo paese natale e la locale scuola media sono intitolate *Niccolò Alunno*. Com'è facile pensare *Alunno* è il soprannome umanistico derivato dall'espressione *musarum alumnus* attribuita agli uomini di elevata cultura.

diversa da quella sopra riferita (alcune parole, probabilmente non trascritte correttamente dal D'Engenio, sono poste in corsivo con a fianco, tra parentesi, quelle più confacenti al testo):

Quisquis ad hunc tumulum convertis lumina lector
Absorti fatum credule considera
Aetatem studiis teneris formabat in annis
Perdiderat heu florem quem dederat Alifia
Spes patris haud dubie *festinas* (festinans) adeptus honores
Quos tulit *nuritum* (meritum) clarius in puero
Actingens annum Nicolaus trinum decimumque
Est Logoteta gerens officium Camerae
Et Rationalis virtute iubente Magister
Abstulit a patria Mors tamen atra manu

In sintesi, nei primi due versi c'è l'invito al lettore perché si soffermi a considerare quale fu la vita del defunto; si accenna poi agli studi infantili, alla patria, Alife, privata del suo figlio, che proprio con quegli studi si era reso degno di aspirare, sin da bambino, a pubblici riconoscimenti; aveva precorso le speranze paterne e già a tredici anni aveva lasciato il luogo nativo per emigrare a corte dove avrebbe ricoperto importanti incarichi.

La chiesa dell'Ascensione a Chiaia fu rifatta, quasi interamente, nel XVII secolo ed è da ritenersi che in quella occasione si sia perduta traccia del sepolcro di Nicola.

E' probabile che la discendenza di Nicola si sia perpetuata fin nel XVI secolo e oltre. Prova ne è lo stemma della famiglia Alifio[13] (evidente corruzione, dovuta ai secoli, del cognome *d'Alife* divenuto *de Allifio, de Alifio* e infine *Alifio*) che vide in Ludovico il suo più noto rappresentante come segretario e cancelliere della regina Bona Sforza andata in moglie a Sigismondo I Jagellone, re di Polonia. Questo blasone è identico a quello di Nicola d'Alife (fig. 3) e in termini araldici si descrive nel seguente modo: d'azzurro, a sei stelle d'oro (8 raggi), poste 3, 2, 1, fra le quali

13 - C. De Lellis, *Luoghi e famigli nobili di Terra di Bari,* fogli 47 e 56 (L'indicazione è tratta da R. Maere, *Une Bible angevine de Naples,* Revue de l'art chétien, T. V, pag. 283, n. 1. Il manoscritto è andato perduto.

attraversa una fascia d'argento, accompagnata nel capo da un lambello di quattro gocce di rosso.

Altri aspetti della personalità di Nicola d'Alife si colgono infine in alcune lettere di Francesco Petrarca:

Epystole extravagantes: (7, 49), a Barbato da Sulmona. Avignone, 18 gennaio 1347.

> "… Hic me Lelius, quamvis seguitie quadam ex fastidio rerum curialium suborta, et occupationum gravi sarcina recusantem compulit, ut bucolici carminis, quod in solitudine mea apud Vallem Clausam michi nuper in mentem venit, particulam saltem unam dedicatam eterne memorie sacratissimi domini nostri, regis, vel sic defessis digitis exararem, volens ut verbis eius utar, hoc premium, parvum quidem, sed sicut ipse existimat, animis vestris gratum, vobis duobus, nec non et **magistro N. de Aliphia** premittere, quorum consiliis ac favoribus negotia sua ad votivum exitum perventura confidit…"

In questa epistola il poeta raccomanda un suo carissimo amico, Lelio (Lello di Pietro Stefano), che si doveva recare a Napoli per affari, a Barbato da Sulmona e a Nicola d'Alife. Per ingraziarsi i due alti funzionari, pressato anche dallo stesso Lelio, il Petrarca concede loro in omaggio la sua seconda Egloga "*Aureus occasum iam sol spectabat*".

Epystole familiares: Ad Zenobium grammaticum florentinum, consilium ut scolis grammatice dimessi, altius aspiret. (XII, 3). Avignone 1 aprile 1352.

> "Ille vir clarus quem certatim gaudent et genuisse Florentia et Neapolis possidere, cuius humeris ad gloriam ut herculeo quondam vel atlanteo celum vertici, non ad penam ut giganteis Ethna cervicibus, incumbit nunc ingens Trinacrii regni moles, ille, inquam, manu sua mirifice humilitatis simul et humanitatis epystolam scripsit, cuius una pars in hanc ferme sententiam scripta erat ut post dictam michi honorificentissimam salutem, super eo quod ad literas meas non respondisset, urbana excusatio sequeretur, culpam omnem in **Nicolaum Alifiensem** Barbatumque meum reflectens, qui sepe requisiti auxiliarem sibi calamum denegasset."…

Il poeta consiglia, in questa epistola, a Zanobi da Strada di accettare la proposta fattagli da Niccolò Acciaiuoli[14] di trasferirsi a Napoli come segretario reale. Si lamenta, a un certo punto, di non aver avuto risposta dal Gran Siniscalco a certe sue lettere. E Niccolò Acciaiuoli si era giustificato dicendo che la colpa era soprattutto di Nicola d'Alife e di Barbato da Sulmona.

Si evince pertanto che il Gran Siniscalco era soggetto ai due uomini illustri per la composizione delle missive più importanti.

Epystole extravagantes: A Barbato da Sulmona (Misc., 9), Padova 22 giugno 1362.

> "… Episcopus Theatinus quanti pretii apud me sit, puto te memorem. Huic iniuria gravis et indigna paratur, nisi occursum fuerit. Scribo super hoc Magno Senescallo et domino **Nicolao Alifiensi**: tu,queso, ut me amas, et cum illis et per te ipsum, episcopi iustitiam totis viribus adiuva."…

Il poeta raccomanda a Barbato da Sulmona di adoperarsi con Niccolò Acciaiuoli e Nicola d'Alife al fine di scongiurare una disgrazia al vescovo di Chieti. Questi, identificato con Bartolomeo Carbone dei Papazzurri, vescovo di Teano nel 1348, di Chieti nel 1352, arcivescovo di Patrasso nel 1363, fu intimo amico del Petrarca. Dalla epistola si ricava che il poeta, contestualmente a Barbato, scrisse al Gran Siniscalco e a Nicola d'Alife. Queste due lettere sono andate perdute.

14 - Di potente famiglia fiorentina, Niccolò Acciaiuoli si era trasferito a Napoli nel 1331 e vi aveva fatto una brillante carriera politica, arrivata al culmine con la nomina, nel 1348, a Gran Siniscalco. Fu il principale ispiratore della politica angioina in quegli anni.

LA BIBBIA

Da René Maere[15] autore dello studio sulla Bibbia più avanti riportato, apprendiamo che il volume faceva parte *"...de la bibliothèque du Séminaire depuis un temps immémorial sans que l'on sache de quelle manière il y est entré..."* (...della biblioteca del Seminario da un tempo immemorabile senza che si sappia in quale modo vi sia entrato). Da molto tempo s'è perduta memoria della provenienza di questo manoscritto ed è chiaro il riferimento di Maere (le sue parole sono del 1909) all'anno 1802 all'incirca perché in quel periodo, per effetto della Rivoluzione francese, il Seminario di Malines fu vuotato da tutti i libri ivi custoditi. E prima ancora di quei caotici anni? Come è arrivato in Belgio quel codice? Purtroppo non è dato di saperlo. Si sa solo che già nel XV secolo si trovava prima in Francia e poi in Belgio.

Auguste Voicin, conservatore della biblioteca dell'Università di Gand, nel suo *Documents pour servir à l'histoire des bibliothèque de Belgique et de leurs principales curiosités littéraires (Gand, 1840)* avanza l'ipotesi che la Bibbia sia stata donata al collegio di Saint-Esprit di Louvain dal cardinale Bessarione.[16]

Questa ipotesi è stata successivamente ripresa dal canonico C. De Clercq.[17] Invece l'abate L. Dequeker,[18] professore al Grootseminaire Mechelen, ha dimostrato che la Bibbia in questione non può essere identificata con quella donata da Bessarione al collegio di Saint-Esprit bensì con un altro manoscritto.

15 - Canonico onorario della cattedrale Saint-Bavon a Gand e professore all'Università Cattolica di Louvain;

16 - Nato a Trebisonda ai primi del 1400, divenne monaco basiliano cambiando il suo nome di battesimo Basilio in quello di Bessarione, santo del IV sec. Divenuto vescovo di Nicea, impegnò la sua vita alla realizzazione dell'unione fra cristiani d'oriente e d'occidente. Nominato cardinale, si dedicò soprattutto alla diffusione della cultura greca riuscendo ad acquistare o a far copiare numerosi capolavori della grecità antica e, sul piano diplomatico, a sollecitare la difesa dei territori greci dall'aggressione turca. Nel 1468 donò tutti i suoi libri alla Repubblica di Venezia ponendo le basi di quella che è oggi la Biblioteca Nazionale Marciana. Nutriva infatti molta ammirazione per gli amministratori e per l'organizzazione politica di questa città e da Venezia era ricambiato nell'affetto e nella stima.

17 - C. De Clercq, *La Bibliothèque du Séminaire en 1840,* in Collectanea Mechliniensia, t. 7, 1933, pp. 547-552;

18 - L. Dequeker, *Een XIVe – eeuwse bijbel uit het Arrascollege te Leuven, nu op et*

Un altro studioso, François Avril[19], ha fornito dettagliate notizie per l'identificazione del codice nell'inventario dei libri posseduti da Jean de Berry (1340-1416), terzo figlio di Giovanni II di Francia. Questo personaggio è conosciuto soprattutto come mecenate e gran collezionista di ogni tipo di cose, dalle monete ai quadri, dai vasi antichi alle pietre preziose. Ancora Avril ipotizza che la Bibbia sia arrivata in Francia a seguito delle campagne militari condotte nel sud dell'Italia da Luigi I d'Angiò e successivamente da suo figlio Luigi II, il quale occupò Napoli dal 1392 al 1394. Forse quest'ultimo avrebbe portato con sé la Bibbia che all'arrivo in Francia venne regalata direttamente allo zio Jean de Berry. Che sia stato Luigi I o Luigi II o altri, non rimane che prendere atto, amaramente, che quest'opera non è più in Italia, come tantissime altre trafugate nel corso dei secoli.

* * *

La difficoltà oggettiva di questa ricerca è stata la non scarsa bibliografia sull'argomento, unita alla disparità di conclusioni a cui sono pervenuti i numerosi studiosi (soprattutto stranieri) per ciò che riguarda il committente della Bibbia, il possessore, i personaggi raffigurati. A questo proposito, è necessario che si abbia un'idea più precisa del manoscritto, focalizzando le sommarie indicazioni fin qui espresse. La più dettagliata delle descrizioni è quella di R. Maere, come precedentemente riferito…

"Una Bibbia angioina di Napoli del XIV secolo…"[20]

La Biblioteca del Seminario di Malines possiede una bella bibbia miniata, di cui almeno due pagine sembrerebbero essere state eseguite sotto il regno di Roberto I d'Angiò, re di Napoli. E', si può dire, totalmente sconosciuta, nonostante l'interesse che presenta per la storia della miniatura napoletana.

19 - F. Avril, *Trois manuscrits napolitains des collections de Charles V et de Jean de Berry,* Bibliothèque de l'Ecole de Chartes, 1969, vol.127, n. 2, pp. 291-328.

20 - R. Maere, *Une Bible angevine de Naples du XIV.e siècle au Grand Séminaire de Malines,* Revue de l'Art Chrétien, 1909, pp. 279-291; 1910 pp. 25-34. Trad. M. Maietti: l'articolo non è stato riportato nella sua interezza per la prolissità di alcune pagine.

Descrizione del manoscritto

E' un manoscritto su pergamena, formato in-folio (cm 42 x cm 28), non numerato. La sua rilegatura, che era moderna e non presentava nessun marchio di provenienza, è stata rifatta recentemente. Il taglio del volume era d'oro sulle tre facce. Il taglio superiore e il canalino recavano uno stemma, ma è a fatica che si distinguono ancora le tracce. Altri stemmi risultano all'interno del volume, nel basso della decorazione marginale, alla prima pagina di ogni libro della Bibbia.

Il testo è preceduto da un importante frontespizio: due pitture a pagina intera, sistemate l'una di fronte all'altra. Comincia dalla metà del VII capitolo del prologo alla Santa Scrittura a opera di San Gerolamo; seguono i diversi libri della Scrittura, in un ordine molto regolare. Ciascuno di essi è preceduto da uno o più prologhi, di cui non stiamo qui a esaminare il contenuto. Il volume termina con un lungo lessico che dà l'etimologia dei nomi propri della Bibbia.

Salvo le lacune che presenta all'inizio, il testo del manoscritto è rimasto intatto. Tuttavia alcuni margini sono stati meno rispettati: in quattro punti il piè di pagina è stato tolto da un raschietto, e in qualche foglio si notano tagli poco importanti.

Tra i frammenti tagliati, uno solo presentava forse una certa importanza per le miniature decorative: particolarmente il piè di pagina sul quale comincia, sul retto, la seconda epistola di San Pietro e sul verso, la prima di San Giovanni. I tre altri margini inferiori tolti non avevano ospitato probabilmente nessuna decorazione, ma ci si può domandare se non avessero portato qualche 'ex libris' di un antico possessore del manoscritto…

Gli ultimi fogli del volume sono leggermente danneggiati da scorie, la cui causa può essere l'umidità, e i primi sono stati attaccati da insetti; delle punture hanno chiaramente deteriorato la prima pagina del frontespizio. Per il resto, il volume ci è giunto in uno stato di conservazione soddisfacente: si osservano solamente tracce di usura in certe parti della decorazione e del testo.

Il manoscritto non ha altre pitture a piena pagina oltre a quelle del frontespizio, ma è ornato da importanti capilettera e da una decorazione marginale notevole. Il testo è scritto su due colonne, quello del lessico su tre.

Un grande e bel capolettera con scena figurata orna l'inizio di ogni libro della Sacra Scrittura, il capolettera iniziale della Genesi e quella del libro di Ruth comprende anche parecchie scene. I prologhi e ciascuna delle lettere del lessico esordiscono con un capolettera nel quale è raffigurato uno, tal-

volta due personaggi… Dei capilettera meno rimarchevoli, rilevati da un semplice disegno ornamentale, sono usati come intestazione di ogni capitolo della Scrittura.

Da ciascuna di queste lettere miniate nasce uno stelo, ornato da fogliame stilizzato, di racemi e di drôleries, che fa da bordura al testo. Questo stelo si espande, all'inizio della pagina e a piè di pagina, in una ornamentazione la cui ricchezza varia secondo l'importanza dei capilettera che gli danno origine.

E' dunque all'inizio di ciascun libro della Santa Scrittura che questo disegno ornamentale prende più valore. Là, nei racemi dalle curve eleganti e varie, si sviluppano delle trovate e degli esseri di ogni natura, reali e fantastici. I personaggi sono talvolta raggruppati liberamente, in modo da rappresentare qualche scena di maniera, un tratto leggendario, un episodio di vita di un santo. Talvolta anche i racemi formano incorniciatura attorno a un piccolo quadro che spicca in mezzo a questo insieme decorativo.

E' appena necessario aggiungere che l'artista, o piuttosto uno dei suoi aiuti, si serve anche del pennello per dissimulare, in molti punti, i leggeri difetti della pergamena. Una nervatura del fogliame, qualche animale reale o fantastico, appaiono allora nel margine. Ma la loro esecuzione è la meno riuscita e il colore è meno vivo: questi disegni secondari non sono risaltati da quegli ori brillanti di cui si fa un uso così generoso altrove.

La scrittura del manoscritto è un gotico impostato di media grandezza: regolare, abbastanza serrato, moderatamente spigoloso e non presenta ancora quell'aspetto di rotondità un poco sciatto, che caratterizzerà in seguito il gotico italiano.

Il testo, scritto con un inchiostro che è ingiallito pochissimo, è tutto di una sola mano. Lo scriba ha avuto cura d'altronde di renderci edotti su questo punto. Si legge alla fine dell'Apocalisse: Qui scripsit scribat, semper cum Domino vivat. Jannutius de Matrice incepit, mediavit et finivit hoc opus. Deo Gratias. Amen. *Ignoriamo se l'augurio di questo operaio della penna si sia realizzato; non conosciamo altre opere eseguite da lui, sia dopo sia prima del lungo lavoro di cui si attribuisce qui l'intera esecuzione. Ci si può chiedere attraverso quale seguito di peripezie sia passato il volume che ci tiene impegnati, prima di divenire di proprietà del Seminario di Malines. E' arrivato a Malines per l'intervento di un prelato che occupava la carica arcivescovile? Proviene da un monastero soppresso nel XVIII secolo? E' appartenuto a qualche grande personaggio attratto a Malines dalla corte di Margherita d'Austria? Nulla ci permette di risolvere la questione. Il volume fa parte della biblioteca del seminario da*

tempo immemorabile, senza che si sappia in quale modo ci sia entrato. Alla fine del lessico che segue il testo della Bibbia, un antico possessore aveva preso la precauzione di notificare il suo diritto di proprietà. Ma la sua scrittura è stata accuratamente tolta, contemporaneamente con un acido e un raschietto. Alcune lettere, di cui non resta che qualche traccia, sembrerebbero appartenere al XVI secolo…

La primaria origine del manoscritto è parimenti assai enigmatica. Una miniatura marginale fa conoscere il suo primo possessore, Nicola d'Alife, e il nome del miniaturista: Cristoforo Orimina o Aurimina da Napoli. Inoltre, il frontespizio e diverse vignette ricordano la dinastia angioina e particolarmente il re Roberto. Ma gli stemmi del d'Alife, raffigurati nella scena, ricoprono un blasone più antico e Orimina non eseguì soltanto lui le miniature.

Tuttavia, senza preoccuparci per il momento di queste questioni, studiamo in primo luogo più dettagliatamente qualcuna delle scene rappresentate.

Il frontespizio

Quadro genealogico della casa d'Angiò di Napoli [Fig. 4]

Qui ci interessa innanzitutto il frontespizio. La sua seconda pagina è consacrata ai sovrani della casa d'Angiò di Napoli, mentre la prima glorifica particolarmente Roberto I, il terzo re della dinastia. Esaminiamo in primo luogo il quadro genealogico, il cui soggetto è più generale. Vi si trovano rappresentate fino a cinque generazioni successive della casa reale angioina.

La cornice, un semplice filetto rosso, è guarnita dal blasone di Gerusalemme che i d'Angiò recavano nei loro stemmi dal tempo di Carlo I. A piè di pagina, lo scudo a losanga del d'Alife. Esso riappare all'interno, in fondo alla prima pagina di ogni libro della Bibbia, ma sotto forme molto variabili e talvolta manifestamente fantasiose. E' azzurro, dalla fascia d'oro, accompagnato da sei stelle d'oro, tre in capo, ordinate in fasce e sormontate da un lambello rosso a quattro pendenti e tre a punta, dal bordo dentato di rosso e d'argento (fig. 3). *Un blasone più antico appare dappertutto sotto questo qui. E' d'oro, con gemelli neri sistemati a fasce. La sua esecuzione è quasi dappertutto posteriore a quella della decorazione circostante, eccetto tuttavia nel frontespizio e nella vignetta che rappresenta il d'Alife.*

Il quadro stesso è diviso in tre registri, sormontati ciascuno da un nastro che porta i nomi dei personaggi rappresentati. I registri sono perfettamente simmetrici tra di loro: al centro una larga panca, di cui non si distinguono che gli appoggi laterali, serve da sedile a un re e a una regina. Su ogni lato sta un gruppo di personaggi più piccoli. Al di sopra delle spalliere, il fondo, cosparso di gigli d'oro su azzurro, porta un lambello rosso; tuttavia nel registro centrale una decorazione di fantasia rimpiazza questo fondo stemmato. Il drappeggio che ricopre interamente le panche, ad eccezione delle sponde, è damascato con i colori reali. Teso e senza pieghe, nasconde perfino la sagoma della panca che ricopre.

Nel registro superiore figurano il re Carlo I († 1285) e la regina Beatrice di Provenza (†1267). La croce di Gerusalemme e il giglio d'oro su campo azzurro, che ricorda allo stesso tempo lo stemma di Provenza e quello dei d'Angiò, si alternano sul drappeggio. Il re, che indossa la dalmatica e il mantello reale dalla ricca bordura, porta la cuffia sotto la corona d'oro gigliata. Con la mano destra tiene la spada, probabilmente quale fondatore del regno angioino di Napoli, mentre con la sinistra incorona suo figlio Carlo II, inginocchiato davanti a lui. Conti e baroni del regno stanno sulla sinistra.

La regina Beatrice, cinta anch'ella dalla corona reale, è seduta a fianco dello sposo. Con una mano richiama l'attenzione sull'incoronazione di Carlo II e con l'altra alza due dita verso un cavaliere inginocchiato davanti a lei, al quale sembra raccomandare il figlio. Questo cavaliere fa parte di un gruppo di baroni e conti, simmetrico del gruppo sistemato a fianco del re. La regina indossa un'ampia veste, ampiamente scollata, la cui sottana ricade liberamente senza cintura ondeggiando verso il basso. Le maniche sono cadenti a partire dal gomito e lasciano vedere una sottoveste dello stesso colore grigio bluastro come la stoffa superiore. Questa moda era in uso durante la prima metà del XIV secolo.

I conti e i baroni, in piedi da una parte e dall'altra del trono, con in mano la mazza d'arme, portano un'armatura che risale all'epoca in cui l'antica cotta di maglia si trasforma a poco a poco in armatura in ferro piatto. Il loro usbergo scende fino alle ginocchia; qualcuno ha la testa e il collo scoperti, ma la maggior parte porta un camaglio, trattenuto sulla fronte da un cerchio d'oro gemmato, che protegge anche la base della testa e il collo. Due rotelle sono applicate alle spalle ed elementi piatti proteggono il davanti del braccio e della gamba e ricoprono interamente l'avambraccio e le mani. La cotta d'arme, spaccata a partire dalla cintura su due o più lati, è stemmata. Quella del cavaliere inginocchiato davanti alla regina è azzurra con fiori di giglio d'oro con

lambello rosso. Essa ci permette di riconoscere Roberto d'Artois, nipote del re, vicario generale di Sicilia dal 1284 e reggente del regno alla morte di Carlo I. E' questo il principe che perisce nella battaglia di Courtrai nel 1302…

…I dettagli del costume concordano dunque con gli altri elementi per riportare la prima origine della Bibbia di Malines sotto il regno di Roberto I (†1343), quantunque non fosse stata eseguita completamente al tempo di questo principe.

Nel mezzo del registro centrale troneggia il re Carlo II (†1309) e la sua sposa la regina Maria d'Ungheria (†1323). Il drappeggio della panca reale è damascata con i fiori di giglio di Francia e con l'antico stemma di Ungheria: fasciato da otto pezze d'argento e di rosso. Il re, come Roberto I nel registro inferiore, indossa una tunica e una dalmatica, e non porta il mantello reale. Con la destra tiene lo scettro, con la sinistra il globo. Una preoccupazione dinastica si presenta in questa scena, ancora più chiaramente che non nella precedente. Ai due lati sono sistemati gli eredi di Carlo II: HERES REGIS KAROLI SECUNDI, scrive il miniaturista, in un latino non molto corretto. Sguardo e gesto della coppia reale si soffermano sul gruppo che sta alla loro sinistra. Ci si scorge il re Roberto e la regina sua sposa, con indosso sfarzose tuniche e dalmatiche e cinti della corona. Roberto porta inoltre il mantello reale e tiene in mano il pomo aureo. Le due fanciulle, inginocchiate davanti a loro e vestite di ricchi abiti in drappo d'oro, sono senza dubbio le nipoti di Roberto e della sua prima moglie Iolanda d'Aragona (†1302). Nel 1330, due anni dopo la morte di suo figlio Carlo di Calabria, il re le fece riconoscere come sue eredi davanti ai grandi del regno. Giovanna, la maggiore, aveva allora quattro o cinque anni. Sua sorella Maria, una figlia postuma, era nata nel dicembre del 1328. Il modo con il quale sono qui rappresentate, entrambe in età adolescenziale, sembra indicare da solo, che il frontespizio fu dipinto parecchi anni dopo che Roberto le aveva designate eredi.

Dietro la coppia reale sta un giovane vescovo nimbato, con il capo coperto dalla mitra e con indosso un ricco piviale sopra la veste bianca. Non è necessario avere molta dimestichezza con l'arte italiana per non riconoscere in lui san Luigi, vescovo di Tolosa, secondo figlio di Carlo II. Ancor giovane, rinunciò al trono per entrare nell'Ordine francescano, permettendo così a suo fratello, più giovane di lui, di far valere i diritti al trono. Luigi morì nel 1298 e, già il 7 aprile 1317, fu canonizzato dal papa Giovanni XXII. Roberto fece riprodurre più di una volta la sua immagine.

Lo fece rappresentare particolarmente da Simone Martini, sulla pala d'altare della chiesa di San Lorenzo di Napoli. Nel quadro il vescovo pone la corona sulla testa di suo fratello inginocchiato.

Dietro il gruppo principesco che abbiamo appena descritto stanno dei cortigiani: uno di essi, dal viso magro e allungato, dai capelli grigi, è coperto da un copricapo bianco e porta un mantello, con un cappuccio foderato di pelliccia. Dall'altro lato della scena, alla destra della regina Maria, ci sono cinque principesse con la fronte cinta da un diadema di rose d'oro… Questo gruppo rappresenta ugualmente eredi del re: HERES REGIS. La principessa più vicina alla regina ricorda la duchessa di Calabria, rappresentata più in basso, ma è più naturale qui riconoscere alcune figlie di Carlo II e di Maria d'Ungheria…

Al centro del registro inferiore figurano il re Roberto I (†1343) e la sua seconda moglie Sancia di Maiorca (†1345): ZANZIE, scrive il miniaturista. Astrazione fatta col colore, che del resto potrebbe essere di fantasia, essi portano gli stessi abiti e le stesse insegne di Carlo II e della sua sposa. Il drappeggio che ricopre il loro largo trono è damascato da gigli d'oro su campo azzurro, alternando questa volta le insegne d'Aragona: d'oro a tre bande rosse.

Il re si gira verso un principe, ancora giovane, in piedi alla sua sinistra. E' suo figlio Carlo l'Illustre, duca di Calabria… Con la mano sinistra Carlo tiene il fuso della spada e con la destra sembra presentare un giovanetto in ginocchio che bacia i piedi del re. Forse qui è rappresentato il miniaturista…

Il gruppo della parte opposta si compone di personaggi femminili. Ci si distingue la duchessa di Calabria, Maria di Valois con una dama di compagnia… (La duchessa) sembra raccomandare alla regina le sue due figlie. Giovanna, la più grande, doveva succedere in seguito a suo nonno Roberto I. Le due fanciulle sono rappresentate nella stessa posa e portano gli stessi vestiti del registro centrale.

Alla pittura che abbiamo appena descritta, si può accostare qualche miniatura presente nel corpo del volume. A piè di pagina di quella iniziale del profeta Malachia figurano tre re su sfondi gigliati e ornati di lambello. Vi si riconoscono facilmente i sovrani rappresentati sul frontespizio: al centro Carlo I, riconoscibile dai suoi attributi: il globo e la spada. Alla sua destra Roberto I che, solo fra i tre sovrani, porta il mantello reale ed è caratterizzato dalla sua fisionomia: volto allungato e mento prominente. Il terzo re è Carlo II e non il successore di Roberto. Infatti sarebbe potuta essere rappresentata qui la regina Giovanna I, piuttosto che il suo secondo marito Luigi di Taranto. L'effigie di re Luigi, conosciuta particolarmente dagli Statuts de l'Ordre du Saint-Esprit, è del resto molto diversa da quella dei personaggi reali che figurano nella decorazione marginale della Bibbia di Malines.

… Altrove figurano altri personaggi reali. In una miniatura dove appare Nicola d'Alife, una giovane regina, senza dubbio, come vedremo più avanti,

Giovanna d’Angiò, è seduta a fianco del magister e, dalla pagina precedente, sempre su uno sfondo stemmato, un re molto giovane e senza barba, troneggia sotto un baldacchino gotico. Non è provato che tutti questi personaggi rappresentino determinati sovrani. Infatti il miniaturista non cerca ovunque di rendere dei tratti individuali, in particolare quando rappresenta delle donne, e d’altro canto i disegni marginali hanno essenzialmente un carattere fantasioso. Lo studio degli abiti tenderebbe a provare che il frontespizio è pressoché contemporaneo dell’intera opera. La regina che conversa col d’Alife è da mettere in rilievo a questo proposito. Il suo costume è identico a quello delle regine che figurano in testa al volume…

Glorificazione di re Roberto [Fig. 5]

La prima pagina del frontespizio è consacrata alla glorificazione di uno dei principi rappresentati nel quadro genealogico. In alto un’iscrizione adulatrice indica il re Roberto il Saggio: REX ROBERTUS, REX EXPERTUS IN OMNI SCENTIA… Roberto figura al centro della pagina, seduto su un trono dallo schienale stemmato. Fiori di giglio ornano anche la tunica e il mantello reale. Porta tutte le insegne dei re rappresentati sul dipinto genealogico. Questa pittura non lascia, sembra, alcun dubbio che almeno il frontespizio sia stato eseguito sotto il regno di Roberto d’Angiò. Permette anche di datarlo negli ultimi anni del regno. Il re, che morì all’età di 71 anni, figura, qui come altrove, con i tratti di un uomo anziano, dai capelli grigi.

Otto virtù, che calpestano i vizi che sono loro opposti, stanno, come i personaggi della corte, ai lati del re. Sono queste le virtù cardinali e altre quattro virtù più raramente rappresentate che si potrebbero liberamente qualificare virtù regie: la Discrezione o Rettitudine del giudizio, la Purezza, la Lealtà e la Cortesia. Le virtù cardinali tengono i montanti… del baldacchino che fa da corona al trono. Agli angoli superiori del dipinto, in un cielo luminoso e stellato, due gruppi celesti testimoniano la loro simpatia al sovrano. Il Cristo a destra e la Vergine a sinistra, seguiti da una moltitudine di angeli, sono indicati dai monogrammi greci IX e MO, che sono in uso nell’arte italiana del XIV secolo. La rappresentazione dei vizi e delle virtù non è la particolarità meno interessante di questa pagina. Si sa che fin dall’inizio del XIV secolo, per una sorta di enfasi propria dell’orazione funebre, gli artisti italiani rappresentano le virtù sulle tombe monumentali. Essi scelgono di preferenza le virtù teologali e cardinali. Queste figurano particolarmente sui mausolei del re Roberto I

nella chiesa di S. Chiara a Napoli, e di diversi membri della famiglia reale a S. Maria Donna Regina. Allo stesso modo qui, il miniaturista dispone le virtù come cortigiani e cortigiane, intorno al trono reale. I loro nomi sono scritti su aureole poligonali che l'arte italiana riserva loro spesso…

Lo stile del frontespizio è lontano dall'essere identico a quello dei capilettera. E' molto più rigido, la prospettiva manca e le figure, poco riuscite non hanno niente di espressivo. Questa inferiorità non si spiega con il diverso quadro dimensionale sul quale le miniature sono state eseguite, ma prova che artisti diversi hanno dipinto il frontespizio e miniato il corpo del volume; e tuttavia tutto concorda a dimostrare che tra l'inizio dell'opera e il suo totale completamento non trascorre che un tempo ristretto.

Miniature del testo

Tra le vignette che decorano il testo ce n'è una che ci interessa innanzitutto. E' quella nella quale è rappresentato Nicola d'Alife, il primo possessore del manoscritto. E' forse la sola che proviene dall'autore del frontespizio.

Il primo possessore del volume

Nicola d'Alife figura in fondo alla pagina iniziale dell'Apocalisse. Su questa pagina si trova una importante vignetta, divisa in tre parti da due colonne tortili. Vi si legge a lettere d'oro la seguente iscrizione, non molto corretta: Hec est Blibia Magistri Nicolai de Alifio doctor quam illuminavit de pincello Xpophorus Orimina de Neapoli. *Una domanda ci si pone, prima di tutto. Questo testo appartiene all'opera originale? Infatti, abbiamo riferito precedentemente che lo stemma del d'Alife ne ricopre dappertutto un altro più antico… Tuttavia nella vignetta che ci interessa, così come nel frontespizio, esso fa corpo con il quadro.*

Ma, sebbene il blasone del d'Alife ne ricopra un altro, il nome del magister *Nicola appartiene indiscutibilmente all'opera originale e la vignetta che l'iscrizione incornicia non ha rimpiazzato nessuna pittura più antica. Senza alcun dubbio l'artista principale ha lasciato, in fondo all'Apocalisse, l'ultimo libro della Bibbia, un largo margine bianco sul quale il possessore del volume poteva farsi rappresentare. Questi vi ha fatto anche dipingere uno stemma, la cui presenza non si spiega altrimenti che con un rapporto qualunque*

che lo collegasse al personaggio il cui nome figura a fianco. Il magister *d'Alife, raffigurato in ciascuna delle tre scene, è un uomo dai capelli brizzolati, con un copricapo bianco e abbigliato con un ricco mantello, il cui colore varia da una scena all'altra. Questo mantello, foderato interamente da pelliccia, è provvisto di un cappuccio dalla punta affusolata e si ritrova tra i costumi dei personaggi del frontespizio…*

La scena di destra, che rappresenta la consegna del manoscritto, è la più facile da interpretare. Un uomo giovane, forse il miniaturista Orimina, vestito con una tunica che scende fino ai piedi, è inginocchiato davanti al d'Alife, seduto sul suo scranno, e gli presenta il volume. Anche la scena di sinistra comprende due personaggi. Il d'Alife, seduto su una panca a fianco di una regina, tiene un libro aperto, e sembra ricevere delle istruzioni. Nella scena centrale del minuscolo trittico, il d'Alife occupa la posizione centrale. Seduto sul suo seggio, tiene appoggiata la mano destra su un volume, forse un registro della Cancelleria, o meglio ancora, volendosi riferire alla biografia del magister *Nicola, un libro contabile. Un servitore inginocchiato lo tiene aperto davanti a lui. Con la mano sinistra il d'Alife si rivolge a uno scrivano seduto su uno sgabello mentre scrive diligentemente. Dietro lo scrivano spiccano tre personaggi più giovani. Uno di essi tiene aperto un rotolo di pergamena di cui sembra esaminare il testo…*

… La miniatura che ci interessa getta forse una luce nuova sull'età del manoscritto. La regina rappresentata a fianco del segretario regio è senza dubbio Giovanna d'Angiò. Ella visse in disaccordo col suo primo marito Andrea d'Austria, quindi sposò Luigi di Taranto nel 1345. Ma il suo ruolo di erede al trono è sufficiente a spiegare la mancata raffigurazione del re al suo fianco. Abbiamo dunque qui un valido indizio che la Bibbia del d'Alife, il cui frontespizio sembra risalire al regno di re Roberto, sia stata terminata all'inizio del regno della regina Giovanna…

La presentazione del volume è raffigurata anche da una vignetta della pagina iniziale del libro di Daniele. Questa, al contrario della precedente, fu eseguita dal miniaturista che dipinse le altre vignette.

Il personaggio principale, se non fosse per i capelli castano pallido, ricorda il possessore del manoscritto. E' seduto su una grande cattedra. Fregi dorati bordano il suo mantello. Dietro di lui un paggio tiene un falco. Il giovane inginocchiato che presenta il manoscritto, veste un mantello foderato di pelliccia. Un personaggio più vecchio, in piedi accanto a lui e con indosso un mantello simile, si distingue per la tonsura monacale, che lo fa scambiare per un religioso, se non proprio per un abate.

I miniaturisti. Stile e scuola artistica.

Le miniature che abbiamo studiato finora ci hanno permesso di datare la Bibbia del d'Alife in una maniera approssimativa. Il frontespizio sembra essere dell'epoca del re Roberto I (†1343) e sembrerebbe posteriore di parecchi anni alla proclamazione di Giovanna e Maria come eventuali successori al trono (1330). L'uguaglianza dei costumi nel frontespizio e nel corpo del volume dimostra che questo fu miniato al più tardi alcuni anni dopo l'esecuzione delle pitture a tutta pagina. Diverse rappresentazioni del re Roberto sembrano indicare che questi era ancora il principe regnante, quando il manoscritto stesso era nella bottega del miniaturista. Tuttavia il lavoro non fu completato che sotto il regno di Giovanna d'Angiò, forse prima della metà del XIV secolo.

Ci resta da studiare ora, nel corpo del manoscritto, alcune miniature che fanno meglio conoscere i miniaturisti stessi o che rivelano il loro stile e l'ambiente artistico al quale appartengono.

Sotto il regno di Roberto d'Angiò, Napoli era dopo Firenze il principale centro artistico dell'Italia. Giotto vi fu chiamato dalla Toscana per eseguire degli affreschi nei palazzi reali e nelle chiese (1328 – 1333). Anche il pittore senese Simone Martini dimorò nella capitale angioina. Lo si incontra nel 1317 e la sua influenza diviene presto preponderante. Lui e i suoi discepoli eseguirono dipinti, parecchi dei quali sono durati fino ai nostri giorni. Lo stile di Martini dominò anche nella miniatura napoletana, influenzata molto meno dall'arte francese.

Roberto , soprannominato il Saggio, era grande collezionista di libri preziosi. Sosteneva presso la sua corte una bottega di miniaturisti, le cui opere sono disgraziatamente perdute… Il napoletano Cristoforo Orimina e gli altri artisti che miniarono la Bibbia di Malines, erano miniaturisti che si erano formati alla scuola di Simone e dei suoi allievi. Se lui stesso è rappresentato in una delle due scene della consegna del manoscritto, doveva essere ancora giovane quando lo miniò.

Ma qual è la parte di Orimina nell'opera che gli si attribuisce? Abbiamo già detto che la miniatura sulla quale figura il suo nome, di gran lunga inferiore alle altre vignette del volume, sembra essere della stessa mano del frontespizio. Sappiamo, d'altra parte, che verso la metà del XIV secolo gli artisti napoletani erano molto inferiori ai loro emuli, senesi o toscani, che Roberto I aveva chiamato alla sua corte.

Bisogna dunque credere che Orimina, che sembra rivendicare come sua l'intera opera, senza distinguere le diverse mani, non è in realtà che un artista secondario, forse più particolarmente al servizio del d'Alife. Dipinse la vignetta sulla quale è scritto il suo nome e la cui collocazione era stata riservata all'inizio dell'Apocalisse dal miniaturista principale. Avrebbe eseguito anche il frontespizio e forse la maggior parte degli stemmi primitivi ora nascosti: particolarmente quelli che hanno come accessorio uno scenario di racemi, inferiore a quello che inquadra le pagine, ma dello stesso stile.

Alcuni stemmi, eseguiti più grossolanamente, sono della mano di un apprendista, che disegnò anche nei margini la maggior parte dei motivi usati per dissimulare i difetti della pergamena.

Invece le vignette e i racemi del testo, senza voler affermare che figure e ornamenti sono di una stessa mano, appartengono a un artista di grande valore… Tuttavia le differenze che abbiamo appena segnalato fanno pensare a due artisti di una stessa bottega, aiutati o guidati da un maestro più importante che si riservava forse l'esecuzione delle scene…

Da tutto ciò che abbiamo detto finora, risulta che l'interesse della Bibbia di Malines risiede non soltanto nei suoi rapporti con manoscritti celebri, ma anche nella presenza delle miniature ove i sovrani di Napoli e Nicola d'Alife sono rappresentati. Grazie a queste ultime, possediamo informazioni, anche se imperfette, sull'età e la provenienza del manoscritto…

Comunque sia, abbiamo nel manoscritto di Malines un documento che può trasferire la sua parte di luce nella storia della miniatura napoletana del XIV secolo.

Hec est Blibia Nicolai de Alifio…

Ogni libro antico, in generale, racchiude in sé un mondo difficile da capire e conoscere perché realizzato nel cuore di una civiltà molto diversa dalla nostra. Molte volte non offre alcuna informazione specifica sulle circostanze storiche in cui fu eseguito né esistono fonti documentarie da cui possono essere tratte precise informazioni. Di conseguenza, ogni studioso che si trova ad analizzarlo, spesso si trova di fronte ad enigmi di non facile soluzione. Ma, come per ogni cosa prodotta dall'attività umana, risulta quasi sempre una traccia che rivela qualcosa sui rispettivi creatori e fruitori dell'opera.

La Bibbia di Nicola d'Alife non difetta, al contrario, di tali vestigia. In qualche caso queste possono essere facilmente intese, ma talvolta presentano difficoltà di interpretazione e possono essere comprese solo per via razionale. Intanto si sa che è l'unico manoscritto che si presenta col nome del suo miniatore.

Sul fol. 309v° si trova la *subscriptio* del copista: *Qui scripsit scribat semper cum Domino vivat. Jannutius de Matrice incepit mediavit et finivit hoc opus*. Senza modestia, il copista Jannutius da Matrice ci fa sapere che è stato lui a scrivere per intero il testo della Bibbia: i tre termini *incipere, mediare, finire* suggeriscono, in una espressione verbalmente creata, le tappe dell'imponente lavoro dall'inizio alla fine, senza dimenticarne la parte centrale.

La cornice delle tre scenette dipinte sul fol. 308r° reca la scritta già indicata dal Maere. In un latino incorretto, il miniatore scrisse: *Hec est Blibia magistri Nicolai de Alifio doctor quam illuminavit de pincello Xpophorus Orimina de Neapoli*. Cristoforo Orimina, al pari di Jannutius, si propone come autore delle miniature.

Della vita di Cristoforo Orimina non si conosce nulla. Il Forcellini,[21] incuriosito dall'aver scoperto quel nome, volle "sapere se mai di quell'artista fosse fatta menzione nei Registri del nostro G. Archivio di Stato, o se per lo meno, rimanessero in essi ancora tracce di altri rappresentanti di quella famiglia… . Sventuratamente… i Registri Angioini, nello stato in cui a noi sono pervenuti, come per tanti altri artisti nostri di quell'epoca, così per l'Orimina, nulla hanno svelato che servisse a porre in maggior rilievo la personalità storica ed artistica di lui; laonde il suo nome rimane, come prima, circondato dalla tenebra più fitta, e deve all'unica opera a cui esso è legato se oggi sia appena conosciuto." …

21 - F. Forcellini, *Un ignoto pittore napoletano del secolo XIV, e un nuovo documento sulla venuta di Giotto a Napoli,* in ASPN, XXXV, 1910, pp. 544-552.

Se nulla si sa della sua vita e della sua famiglia, parecchio si conosce, oggi, della sua arte. L'Orimina fu il principale miniatore napoletano del XIV secolo.[22] Rappresentò pienamente, nella sua attività artistica, quello che era stato Roberto d'Oderisi in campo pittorico. Questi fu testimone della sua appartenenza all'ambiente culturale di Napoli, legato ai grandi pittori che operarono nella città verso la prima metà del secolo: Pietro Cavallini, Simone Martini e Giotto. Di Orimina possediamo ormai le opere più significative, che ci permettono di apprezzarne il valore e di indicarci la sua parabola artistica sviluppatasi verosimilmente dal 1335 al 1365. *Illuminavit de pincello,* oltre alla Bibbia di Nicola d'Alife, la Bibbia vaticana latina (ms. 3550, Biblioteca Vaticana), il Codice Vat. Lat. 681 (le *Sententiae* di Pietro Lombardo, Biblioteca Vaticana), la Bibbia (ms. 14430, Biblioteca Vaticana), la Bibbia di Torino (Biblioteca Reale), il *Breviario francescano* (Biblioteca Nac. Di Madrid), la Bibbia di Berlino (Kapferstichkabinett). Inizialmente interprete delle esigenze gotiche e naturalistiche, con le illustrazioni a corredo degli *Statuti dell'Ordine del Santo Spirito* commissionategli dal re Luigi di Taranto, si mostra stilisticamente più attento alla raffinata ed elegante pittura avignonese.

Dal *colophon* di fol. 308r° risulta infine che *hec Blibia est magistri Nicolai de Alifio*… .

Nonostante la perentorietà dell'affermazione, sono stati avanzati dubbi sulla committenza/proprietà del manoscritto. Prima fra tutti l'ungherese Klara Csapodi-Gardonyi la quale ha ribattezzato questo codice 'Bibbia di Andrea d'Angiò' ritenendo che il manoscritto sia stato un regalo di re Roberto ad Andrea, appunto, suo consanguineo, però del ramo angioino d'Ungheria.

Sono note le vicende dinastiche di Roberto d'Angiò. Essendo terzo figlio di Carlo II, dopo Carlo Martello e Luigi, non poteva essere designato a divenire re. Ma due episodi quasi contemporanei, nel 1295 e nel 1297, cambiano il suo destino. Carlo Martello muore prematuramente lasciando un giovane figlio, Caroberto, principe ereditario del regno d'Ungheria. Infatti il legame angioino con questo regno era rappresentato dalle trame politiche che Carlo

22 - Al riguardo: F. Bologna, *I pittori della corte angioina di Napoli, 1266-1414,* 1969.
- A. Perriccioli Saggese, *Aggiunte a Cristoforo Orimina,* in Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili, Napoli 1984.
- C. de Clercq, *Le miniaturiste napolitain Christophe Orimina,* Gutemberg-Jahrbuch, 1968.

II aveva tessuto per insediare suo figlio Carlo Martello sul trono ungherese: lo aveva spinto il fatto di essere marito di Maria, figlia del re Stefano V, e fratello di Isabella, moglie di Ladislao IV morto senza lasciare eredi (1290) succedendo a Stefano V.

Luigi invece, attratto più dal saio francescano che dalla vita di corte, rinuncia al trono. Muore nel 1297 in odore di santità e sarà canonizzato dal papa Giovanni XXII nel 1317.

Non ci sono più ostacoli per la successione al trono di Carlo II. Roberto d'Angiò diventa re il 24 febbraio 1297.

Tra i contemporanei si mormora che Roberto abbia brigato per facilitarsi l'ascesa al trono. Non tanto verso Luigi, la cui vocazione religiosa sembrava sincera, ma proprio verso Carlo Martello. Quest'ultimo morì per un'epidemia di ignota natura e va intesa come leggenda la notizia che fosse stato fatto avvelenare proprio dal fratello[23].

Nel 1328 muore prematuramente Carlo di Calabria, unico figlio di Roberto, ponendo il difficile problema della successione. Rimasto senza eredi, il re pensò di riunire il ramo napoletano degli angioini con quello ungherese con il matrimonio della nipote Giovanna, figlia del defunto Carlo, con Andrea, figlio di Caroberto; quel Caroberto a cui sarebbe dovuto spettare, per legge dinastica, anche il regno di Napoli. Anche questo fatto fu interpretato dall'opinione pubblica di allora come una riparazione, quasi una penitenza accompagnata dalla restituzione del regno alla discendenza di Carlo Martello. Ma contrariamente a quanto scrissero cronisti e poeti di quegli anni, affermando che Andrea fosse stato designato come suo successore, Roberto indicò nel suo testamento la nipote Giovanna come unica erede al trono.

Drammatici furono gli esiti di quella decisione. L'apparente concordia ristabilita inizialmente nella famiglia angioina attraverso il matrimonio tra Andrea e Giovanna, voluto da Roberto e assecondato da Caroberto d'Ungheria, il quale aveva personalmente condotto a Napoli il figlio nella certezza di veder riconosciuti a lui i diritti alla successione, contrastò con la sempre più marcata emarginazione nella quale fu tenuto in seguito il giovane principe.

Una intricata rete di avvenimenti culminò successivamente con la morte di Andrea il cui brutale assassinio è storicamente ancor oggi difficile da indagare sia per quanto riguarda i mandanti sia per quanto riguarda gli esecutori.

23 - A. A. Pelliccia, *Raccolta di varie croniche ecc.,* Tomo I, Napoli 1780.

Sul riconoscimento del diritto di Roberto a occupare il trono di Napoli ci furono allora molti sospetti ed è spiegabile così l'inizio di una marcata opera di propaganda a suo favore, anche pittorica. Basterebbe solo ricordare il notissimo quadro di Simone Martini che rappresenta san Luigi d'Angiò che incorona suo fratello Roberto. Il dipinto risalirebbe all'estate del 1317, cioè subito dopo la canonizzazione di Luigi avvenuta nel mese di aprile, e la composizione del disegno associa due concetti di legittimità: attraverso la corona che san Luigi riceve da due angeli si testimonia il diritto divino degli angioini a governare e, attraverso la corona che san Luigi depone sul capo di Roberto, quello di quest'ultimo a essere riconosciuto re.

Anche la Bibbia di Nicola d'Alife entra nel novero delle opere prodotte a tale riguardo, se non altro per i due dipinti a piena pagina che segnano l'inizio del manoscritto. A fianco della *Glorificazione di Roberto* (fig. 5) figura una *Genealogia angioina* (fig. 4) i cui personaggi sono stati in diverso modo identificati:

> Il Maere, nel secondo registro, individua alla sinistra della coppia reale, Sancia di Maiorca, san Luigi d'Angiò e Roberto. Inginocchiate ai loro piedi, Giovanna e Maria, figlie di Carlo di Calabria. Nel terzo registro, alla sinistra di Roberto, vede in Carlo di Calabria colui che con la mano destra protesa sembra presentare al re un giovane inginocchiato. In quest'ultimo il Maere identifica il miniaturista e conferma nelle due adolescenti in ginocchio le figure di Giovanna e Maria.
> Alessandro Barbero[24], nel registro centrale, nel personaggio ritenuto dal Maere la regina Sancia, vede il figlio di Carlo Martello, Caroberto con, ai suoi piedi, i figli Luigi e Andrea inginocchiati. Nel terzo registro identifica non già il miniaturista, ma ancora una volta Andrea inginocchiato davanti al re e conferma in Giovanna e Maria le due figure inginocchiate davanti alla regina Sancia.
> Per Carlo De Clercq[25], nel secondo registro si vede Carlo Martello con Giovanna e Maria inginocchiate davanti a lui, san Luigi e Roberto. Nel terzo registro, all'estrema sinistra, Maria di Valois,

24 - A. Barbero, *La propaganda di Roberto d'Angiò re di Napoli (1309-1343),* in A.V., Le forme di propaganda politica nel Due e nel Trecento, a cura di P. Cammarosano, Roma, École française de Rome, 1994.

25 - C. De Clerq, *op. cit*.

la seconda moglie di Carlo di Calabria, affida a Sancia le sue due figlie Giovanna e Maria mentre si limita a parlare di un *jeune homme* in riferimento alla figura inginocchiata davanti al re.
Samatha Kelly[26] ritiene che il primo dei tre personaggi del registro centrale sia Carlo di Calabria e non Carlo Martello o Caroberto e le figure inginocchiate, pure nel terzo registro, siano quelle di Giovanna e Maria, escludendo quindi dalla rappresentazione tutti i personaggi del ramo angioino d'Ungheria.
Anche Klara Csapodi-Gardonyi[27] individua le tre figure del registro centrale in Carlo Martello, san Luigi e Roberto, ma ritiene che I bambini inginocchiati davanti a loro siano Andrea e Giovanna. Nel terzo registro le due figure inginocchiate sono Giovanna e Maria e, genuflesso davanti al re, è forse il miniaturista.

Non pare esistano incertezze riguardo alla datazione del manoscritto. Uno dei massimi storici dell'arte - Ferdinando Bologna - data il codice negli anni 1340/42 o comunque non oltre la morte di Roberto avvenuta nel 1343. Ne scaturisce una prima osservazione: poteva Roberto destinare la Bibbia ad Andrea "per permettere al principe venuto da lontano di conoscere la famiglia e la sua storia" (Csapodi-Gardonyi) quando proprio in quegli anni maturava in lui la decisione di estrometterlo dalla successione al trono? Ammettere la destinazione del manoscritto ad Andrea escluderebbe lo scopo della committenza stessa, tesa a dimostrare la legittimità e la correttezza della sovranità di Roberto e di Giovanna. Inoltre il re non sembrava essere il committente della Bibbia; l'ispiratore sì. Prova ne è che la miniatura a tutta pagina che lo rappresenta in trono è salutata dall'iscrizione *Rex Robertus rex expertus in omni scientia*. Poteva il re esaltarsi e lodarsi a tal punto? Invece abbiamo avuto già modo di constatare la devozione di Nicola d'Alife verso Roberto, *Sub cuius umbram micas de mensa eruditionis sue cadentes, licet indignus, suscepi,* e la dedica sarebbe stata un ulteriore segno della stima che Nicola nutriva verso il re e la sua cultura.

26 - S. Kelly, *Religious patronage and royal propaganda in Angevin Naples: Santa Maria Donna regina in context,* in The church of Santa Maria Donna Regina, Art, Iconography and Patronage in Fourteenth Century Naples, A.V. , 2004.
27 - K. Csapodi-Gardonyi, *The bible of Andrew Anjou,* in Acta Hist. Art. Hung., Tomus 22, 1976, pp. 89-105.

Osservando bene i tre registri della *Genealogia* si ha la percezione della corrispondenza ordinata ed equilibrata delle figure rappresentate. Nel secondo, la coppia reale volge lo sguardo verso i tre *Heres regis Karoli secundi*, Carlo Martello, Luigi e Roberto. Alessandro Barbero obietta che il primo personaggio, in quanto recante una corona, non poteva che essere Caroberto. Ma Carlo Martello era pur sempre re titolare del regno d'Ungheria: con diploma datato 6 gennaio 1292 aveva ricevuto da sua madre, la regina Maria, i diritti al trono e già dal 20 marzo di quell'anno, quando gli fu consegnato il documento mentre si trovava nei suoi domini di Puglia, si può dire che abbia avuto inizio il suo regno. La voluta simmetria si completa con le due figure inginocchiate davanti a Roberto. Hanno fattezze femminili, abiti dorati e braccia incrociate sul petto. Il braccio destro di Carlo Martello è visibilmente più lungo di quello sinistro, ciò per suggerire, da parte del miniatore, un movimento di torsione verso le due fanciulle, quasi di spinta verso Roberto. Questi, con il braccio destro, sembra accogliere la coppia mentre il braccio sinistro ha già pronto il globo aureo del comando da affidare alle nipoti. Le stesse due figure sono rappresentate nel terzo registro, con identico abito e ancora inginocchiate con le braccia incrociate sul petto, ma il loro disegno è più realistico rispetto al precedente. Indizio che il miniatore, nel secondo registro ha dovuto "immaginare" la fanciullezza di Giovanna e Maria mentre nel terzo - e ciò avvalora la datazione data dal Bologna - ritraendo la loro adolescenza, ha reso più verosimile il loro aspetto.

Ancora il prof. Barbero identifica in Andrea il personaggio inginocchiato davanti al re nel terzo registro. In questo è dipinta al completo la famiglia di Roberto d'Angiò: a sinistra, Maria di Valois, la nuora del re seguita da una damigella d'onore, affida le figlie Giovanna e Maria alla regina Sancia. A destra, Carlo di Calabria, seguito da un falconiere, sembra presentare al padre un giovane che, inginocchiato, è in procinto di baciargli i piedi. La presenza di un volume rilegato in oro sul braccio sinistro di Sancia (particolare non rilevato da nessuno degli studiosi esaminati), con ogni probabilità la Bibbia stessa, fa intendere come la figura inginocchiata sia quella del miniatore. Più che una presentazione sembra, quella di Carlo di Calabria, una testimonianza: il miniatore stesso ha forse voluto rappresentare quella svolta negli orientamenti artistici prodottasi in Carlo per effetto delle cose viste durante il soggiorno a Firenze nel 1326/27 e forse a Siena nel 1328. I contatti con Giotto e Simone Martini portarono a Napoli le novità pittoriche di cui Orimina fu poi testimone. Un altro particolare induce a indicare nel miniatore il giovane in ginocchio. L'usanza del bacio era nel Medioevo regolata da rigidi costumi

feudali. Le persone di pari condizione sociale si baciavano sulla testa, sulle guance e anche sulla bocca, mentre a un individuo di rango inferiore era proibito tutto ciò. Più basso era il rango, più in basso era il punto dove il superiore poteva essere baciato. Si partiva dai piedi per arrivare, a mano a mano che si saliva di grado, all'orlo del vestito, al ginocchio e infine alla mano. Poteva mai essere Andrea d'Ungheria, pronipote di Roberto, il personaggio raffigurato nell'atto di baciare i piedi del re? E ancora: mentre tutte le figure del terzo registro sono perfettamente inquadrate nella cornice rappresentata da un filetto rosso, lo strascico della damigella d'onore, all'estrema sinistra, e la parte inferiore dell'abito del giovane inginocchiato sono dipinti fuori dal contesto, quasi a significare una tollerata intrusione nella pagina.

Bibbia di Nicola d’Alife o di Andrea d’Ungheria?

L’ultimo lavoro, in ordine di tempo, sulle Bibbie latine miniate a Napoli durante i regni di Roberto d’Angiò e di Giovanna è del tedesco Andreas Bräm[28] che fonde addirittura i due termini della questione definendo il manoscritto *Bibbia di Andrea d’Ungheria e di Nicola d’Alife*.

Parecchi studiosi sembra siano stati influenzati dalle osservazioni della Csapodi-Gardonyi espresse a favore del secondo elemento della domanda, come già accennato in precedenza.

Leggiamo le conclusioni a cui è giunta negli ampi stralci che si riportano, del suo lungo articolo:[29]

> *... Come menzionato nella prima parte, il primo proprietario del codice non poteva essere stato Niccolò d’Alife, il cui stemma ricopriva in ogni punto un altro più antico blasone. Chi era questo primo proprietario? Si trattava evidentemente di quella persona che possedeva lo stemma sul quale era stato dipinto quello del d’Alife.*
>
> *Il blasone del d’Alife si può trovare in oltre cento punti del manoscritto, separatamente, su bandiere, su vestiti di cavalieri, su decorazioni, su cavalli e su altri animali. Sul verso dei fogli, tuttavia, le principali linee dello stemma originario, talvolta più distintamente, talora più confusamente, sono leggermente visibili quasi dappertutto.*
>
> *In queste tracce, Maere credette di riconoscere due spade disposte fianco a fianco... . Ad ogni modo, di certo può essere distinto chiaramente in più punti che lo stemma originario (dal punto di vista araldico) si intersecava con una banda trasversale procedendo da destra a sinistra.*
>
> *In base a ciò, in due precedenti studi, abbiamo già avanzato l’ipotesi che gli stemmi coperti e quindi il manoscritto stesso appartenessero originariamente allo sfortunato Andrea d’Angiò, figlio di Carlo Roberto d’Ungheria, il primo marito di Giovanna di Napoli, morto assassinato. Lo stemma di Andrea è noto a noi per la sua tomba nella cattedrale di*

28 - A. Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento,* Wiesbaden, Reichert Verlag, 2007;

29 - K. Csapodi-Gardonyi, *op. cit.,* traduzione di Antonella Maietti.

Napoli. Questo stemma è intersecato da una fascia trasversale con due gigli, ognuno su entrambi i lati. Dalla pubblicazione dei nostri studi sopra menzionati, non abbiamo avuto soltanto l'opportunità di avere una trattazione originale del codice, ma l'accurata definizione dello stemma è stata anche favorita dalle fotografie ai raggi ultravioletti preparate usando diversi filtri di colore. E' risultato che ci siamo dovuti occupare non di una semplice banda trasversale, ma di una fascia la cui striscia centrale più larga è orlata in entrambi i suoi lati da due liste più strette. I nostri esami suggeriscono che questa banda centrale più larga era di colore rosso (le tracce di questo colore si possono distinguere anche a occhio nudo) e le liste più strette che la delimitano erano con ogni probabilità di qualche colore metallico, oro o argento. Ciò è dimostrato dal fatto che la fotografia diventò interamente nera, ma mostrando ai suoi margini materiale irradiante. Sia l'ossidazione che l'irradiazione rendono più plausibile l'argento che l'oro. E i colori rosso e argento, i colori dello stemma medioevale ungherese, apparentemente si riferiscono all'origine ungherese di Andrea ed è anche molto probabile che le ghirlande consistenti in triangoli rossi e bianchi che attorniano tutti gli stemmi siano state prodotte dallo stemma di Andrea, poiché queste non appartengono al blasone del d'Alife. Sotto il fondo dello stemma su cui è stato dipinto, alcuni studiosi credono di poter vedere tracce di gigli dorati mentre noi consideriamo che soltanto il luccichìo del color oro può essere ben distinto qua e là…

La Csapodi-Gardonyi riprende qui le conclusioni alle quali era giunta in un suo precedente articolo[30] e su queste costruisce quasi tutta la sua tesi. Essa fa riferimento allo stemma (fig. 6) scolpito sulla pietra tombale di Andrea d'Ungheria collocata nel duomo di Napoli. Dà per certo, senza citare nessun elemento di confronto, che quello sia lo stemma dello sventurato principe. Questi, come si sa, nemmeno dopo morto trovò pace:

"… fu sepolto miseramente in un angolo della chiesa di Aversa senza alcuno onore: ma la pietà di Ursillo Minutolo canonico napolitano mal soffrendo, che il cadavere di un si gran personaggio così empiamente morto vilmente giacesse sepolto, a proprie spese lo fece trasportare in questa capitale, e lo fece seppel-

30 - K. Csapodi-Gardonyi, *Der erste Besitzer der Anjou-Bibel zu Mechelen,* Gutemberg-Jahrbuch, 1972, p. 26-31;

lire nella reale cappella di S. Lodovico Vescovo di Tolosa figlio di Carlo II d'Angiò nostro Re; la quale cappella il nostro Arcivescovo Annibale di Capua circa l'anno 1584 la fece sacristia, siccome attualmente esiste, ed il detto sepolcro lo pose vicino la porta di detta sacristia; e Francesco Capece Abbate di Mirabella gli fece imprimere la seguente iscrizione:

ANDREAE CAROLI UBERTI PANNONIAE
REGIS F. NEAPOLITANORUM REGI
IOANNAE UXORIS DOLO ET LAQUEO NECATO
URSI MINUTULI PIETATE HIC RECONDITO
NE REGIS CORPUS INSEPULTUM SEPULTUMVE
FACINUS
POSTERIS REMANERET
FRANCISCUS BERARDI F. CAPYCIUS
SEPULCRUM TITULUM NOMENQUE P.
MORTUO ANNORUM XIX. MCCCXLV.
XIV . KAL. OCTOB.

AD ANDREA, RE DEI NAPOLETANI, FIGLIO DI CAROBERTO RE DI PANNONIA, UCCISO CON L'INGANNO E CON UN LACCIO DALLA MOGLIE GIOVANNA. RIPOSTO QUI DALLA PIETA' DI ORSO MINUTOLO AFFINCHE' IL CORPO DEL RE NON RESTASSE INSEPOLTO E SEPOLTO RIMANESSE IL DELITTO AI POSTERI. FRANCESCO CAPECE FIGLIO DI BERARDO POSE IL SEPOLCRO ED IL TITOLO FECE.

Nell'anno 1732 il muro dove sta il detto sepolcro patì pel tremuoto, ed il nostro Arcivescovo Cardinale D. Francesco Pignatelli per accomodare detto muro, fece togliere le ossa di detto Re Andrea, che stavano nel muro, e le fece situare in un urna di marmo sotto il pavimento avanti detto sepolcro, e dal dottissimo Canonico D. Gennaro Maiello in un marmo fece incidere la seguente iscrizione.

ANDREAE PANNONIAE REGIS OSSA
PROXIMO IN TUMULO IAM QUIESCENTIA
UT PARIETI TERREMOTU CONCUSSO
III. KAL. DECEMBRIS MDCCXXXII.
REFICIENDO LOCUM DARENT
FRANCISCUS CARD. PIGNATELLUS
S. R. E. CARDINALIS

SACRI COLLEGII DECANUS ARCHIEP.
NEAPOLITANUS
HIC DECENTER COMPONENDA MANDAVIT
X. KAL. MAY. MDCCXXXIII.[31]

> "Nell'anno 1805 fu la detta cappella addossata al muro; e fu cinta da un'inferriata che posteriormente da' signori Economi della Sagrestia maggiore fu tolta. Da ultimo nell'anno 1842, per cagione degli abbellimenti generali del Duomo, il Cardinal Arcivescovo Caracciolo del Giudice la fece togliere. Era la cappella tutta di bianco marmo; l'altare era dedicato al SS. Crocefisso effigiato sopra legno, e che nella camera della sagrestia si conserva; ed i marmi furono trasportati nell'Arcivescovado. Nello stesso anno 1842 per la medesima causa delle rifazioni del Duomo, le ossa d'Andrea furon depositate nel luogo dove le iscrizioni attualmente si leggono, e dove alfine riposeranno nella pace del Signore."[32]

Attualmente la pietra tombale[33] può essere vista ai piedi di una parete della navata sinistra del duomo, appena dopo l'entrata.

L'iscrizione che vi si legge è la stessa riportata dal Celano riferita all'anno 1584, salvo piccole differenze : le parole REGIS e F. rientrano nella prima riga mentre in quella del Celano sono inquadrate nella seconda; lo stesso per la parola FACINUS scritta nella quinta riga anziché nella sesta; è scritto SEPULCHRUM anziché SEPULCRUM che è la forma corretta; alla parola NOMEN manca il suffisso QUE; si ha infine l'impressione che l'intera scrittura sia come compressa tra i due identici stemmi che si vedono all'estrema

31 - C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per gli signori forastieri,* Napoli, 1792.

32 - C. Celano, *op. cit.,* edizione del 1856, vol. II.

33 - Non è stato possibile, per la solerzia di un monsignore della Curia, ottenere l'autorizzazione a fotografarla e a pubblicarla senza sottostare a lungaggini burocratiche che sarebbero consistite in successivi viaggi a Napoli sia per consegnare, previa compilazione di svariati modelli, la richiesta di riproduzione, sia, una volta approvata quest'ultima, per l'inoltro di altri moduli per la pubblicazione. Il tutto integrato dal pagamento di una somma. Si trattava, in definitiva, soltanto di ritrarre una porzione di marmo, peraltro esposta quotidianamente al pubblico: un'inezia in confronto alle pagine della Bibbia qui rappresentate che dalle varie Istituzioni belghe sono state concesse con una semplicità disarmante. A nulla è valsa la precisazione che questo lavoro non aveva fini di lucro.

destra e all’estrema sinistra della lapide.

La probabile spiegazione di queste differenze può risiedere nel fatto che quella scritta sia stata copiata più di una volta, su marmi diversi, da quel lontano 1584, per effetto dei vari rifacimenti del duomo. Nel libro del Celano, infine, si fa riferimento soltanto alle iscrizioni e non sono menzionati stemmi. Appare chiaro come il blasone scolpito sulla lastra tombale non sia di epoca medievale, ma sia stato realizzato successivamente. Certamente presenta simboli propri del medioevo quali la *banda* e il *giglio,* ma è possibile che siano stati elaborati in modo arbitrario.

E’ forse pensabile che, oltre all’iscrizione, sia stato copiato anche uno stemma preesistente? L’ipotesi è da scartare. Ancora il Celano[34] accenna a *una semplice e modesta epigrafe”* che *“avverte l’osservatore che l’infelicissimo Andrea d’Ungheria sta tumulato presso al sepolcro di Papa Innocenzo… In essa è da notarsi il modo usato di Re de’ Napolitani, e non già Re di Napoli, perché Andrea non aveva avuto il trono per successione, ma essendo divenuto marito di Giovanna I erede della regnante dinastia, dicevasi Re. Abbiasi inoltre riguardo alla rettitudine del pensiero di Capece abate di Mirabella autore dell’iscrizione…”.*

Poteva allora Andrea fregiarsi di un nuovo blasone prima di essere re a tutti gli effetti?

Un lavoro di Christian De Mérindol[35] ci permette di sapere che il fratello dello sventurato Andrea, Luigi il Grande, re di Ungheria († 1382), *prit comme écu le parti Hongrie-France. Il apparait sur son sceau (1374)* e che *le frère de Louis le Grand, Andrea (†1345) eut une monnaie aux armes de France au franc quartier de Hongrie*[36] [prese come arma il *partito* Ungheria-Francia. Compariva sul suo sigillo (1374) … e il fratello di Luigi il Grande, Andrea, ebbe una moneta con gli stemmi di Francia dal *quartier franco*[37] (fig. 7) di Ungheria].

34 - C. Celano, *op. cit.*, edizione del 1856, pag. 185.

35 - C. De Mérindol, *l’heraldique des princes angevins,* in A. V. Les Princes angevins du XIII au XV siècle, Un destin européen, Rennes, 2003.

36 - C. De Mérindol, *op. cit.,* nota 57, pag. 289.

37 - Il quartier franco è un termine araldico utilizzato per indicare una *pezza* quadrata che carica un angolo del capo di uno stemma; il disegno riportato si legge *d’azzurro, seminato di gigli d’oro, al quartier franco di Ungheria,* ed ha, come gli altri, il solo scopo di rendere l’idea di quanto rappresentato per iscritto.

38 - M. Pastoureau, *Héraldique et numismatique: quatre jetons aux armes d’Anjou,* in Revue numismatique, 6e série, tome 19, Année 1977, pag. 181.

Analogamente un altro studioso, Michel Pastoureau, in un suo articolo[38] ci informa che, mentre *Jeanne a toujours porté dans ses armoiries une partition ou un quartier aux armes de Jérusalem,… André semble avoir brisé les armes hongroises en réduisant à troi le fascé de quatre pièces* [Giovanna ha sempre portato nelle sue insegne un partito o un quarto con gli stemmi di Gerusalemme, … Andrea sembra aver brisato gli stemmi ungheresi riducendo da quattro a tre il fasciato].

Le considerazioni, quindi, della Csapodi-Gardonyi sono da valutare alla luce di quanto esposto. E' sembrato alquanto superficiale l'aver indicato, senza porsi alcun dubbio e senza i dovuti riscontri, quale sicuro stemma di Andrea quello scolpito sulla sua tomba.

Non ci sono testimonianze di una blasonatura composta da *una banda accompagnata da quattro fiordalisi due in capo e due in punta*. L'unica arma angioina che richiama alla lontana il presunto scudo di Andrea è quella, ancora indicata dal De Mérindol,[39] di Filippo di Taranto, quarto figlio di Carlo II. Essa è presente in un sigillo *ove si nota l'arma di Francia con la brisura di una banda* (fig. 8). Anche il secondo figlio di Filippo, Luigi di Taranto, secondo marito di Giovanna, utilizzò questa *brisura*, cioè l'introduzione di una banda d'argento sull'antico stemma di Francia per distinguersi dal ramo principale della famiglia essendo i Taranto un ramo cadetto.

Chissà se la Csapodi-Gardonyi ebbe modo di avere tra le mani il commento, pubblicato due anni prima del suo articolo, di Marc Dykmans[40] alla *De Visione Beata*, trattato che Roberto d'Angiò inviò al papa Giovanni XXII. Anche qui leggiamo che *Nicolas y fit peindre au moins cinquante fois ses armes (d'Alife) sur celles d'un premier possesseur, qui se voient par transparence. Celles-ci n'ont jusqu'ici pas identifiées. Nous pouvons le faire grace à l'amabilité du baron Calcagna, conservateur à la Bibliothèque nationale de Naples: "d'or à la bande d'argent bordée de sable", armes des di Capua… (Nicola fece dipingere almeno cinquanta volte il suo stemma [d'Alife] su quello di un primo possessore, che si vede per trasparenza. Quest'ultimo non è stato finora identificato. Possiamo farlo grazie all'amabilità del barone Calcagna, conservatore alla Biblioteca nazionale di Napoli: "d'oro, alla*

39 - C. De Mérindol, *op. cit.,* nota 29, pag. 284.

40 - M. Dykmans, *La Vision Bienhereuse,* Miscellanea Historiae Pontificiae, vol. XXX, Roma, 1970;

41 - M. Dykmans, *op. cit.,* pag. 42, nota 3;

gemella in banda di nero, inframezzata d'argento", blasone dei di Capua…*).*[41]

Si è pervenuti alle stesse conclusioni, indipendentemente dalla nota del Dykmans, attraverso le indicazioni contenute nell'articolo del Maere. E' bastato ricevere, dall'Ufficio belga preposto, copie delle pagine 63v° e 64r° della Bibbia, accreditate come le più adatte a notare per trasparenza lo stemma preesistente a quello di Nicola d'Alife. Il piè di pagina dei due fogli, a prima vista privo di miniature, opportunamente elaborato al computer, ha rivelato l'arma più antica. Dalle foto che si propongono (fig. 9 e fig. 10; ovviamente la banda araldica si vede da destra a sinistra perché gli stemmi sono visti di spalle) si conferma la blasonatura descritta dal Dykmans e l'appartenenza alla famiglia CAPUA[42] (fig. 11) che vide in Bartolomeo il suo più famoso rappresentante. Però Bartolomeo di Capua morì nel 1328 e suo figlio Giacomo ancor prima. E' da escludere perciò che l'iniziale committenza della Bibbia possa essere intestata a loro, dato il periodo storico nel quale essa è inquadrata (1340/1343). Forse uno dei nipoti, come ipotizza Dykmans; probabilmente Roberto, conte di Altavilla e cognato del Gran Siniscalco Nicola Acciaiuoli; ma a questo punto ha un'importanza relativa: l'unica ipotesi che può essere presa in considerazione è che Roberto di Capua abbia inizialmente commissionato il manoscritto, forse per lo stesso scopo (propaganda iconografica) o per un omaggio a Roberto d'Angiò, e che successivamente l'abbia ceduto a Nicola d'Alife il quale lo affidò per il completamento al suo artista di fiducia, Cristoforo Orimina (lo stemma dei CAPUA è di scarsa fattura: indizio di un cambio di bottega?)

La tesi della Csapodi-Gardonyi appare dunque insostenibile. Lo stemma, forzatamente attribuito ad Andrea d'Ungheria, si è rivelato infine appartenente a diversa nobiltà. Al riguardo, tornano alla mente le parole di Ferdinando Bologna: *Sebbene non si possa dubitare che il codice appartenne al celebre notaio* [Nicola d'Alife], *la cui effigie appare varie volte in esso*, **ciò potrebbe essere tuttavia il sintomo che il miniatore utilizzasse un manoscritto pronto per la gran parte in precedenza**.[43]

E' ciò che in questo studio viene pensato come possibile: la necessità di veicolare i *desiderata* del re (propaganda iconografica), la voglia di Nicola di esserne promotore e l'opportunità di servirsi di un'opera già avviata, peraltro su

42 - Ms.X.A.42, *f. 26*, della Biblioteca Nazionale di Napoli;
43 - F. Bologna, *op. cit*., pag. 275-277.

pergamena, materiale costoso perché di non facile reperibilità, ma adattissimo ad accogliere testo e pitture destinate a durare nel tempo, sono tutti elementi che servono a integrare l'ipotesi del Bologna. Per questi motivi **"non si può escludere, ad esempio, che le due pagine d'apertura e le scene dedicatorie siano state aggiunte per ultime…"** (Bologna)[44]. A riprova, basta osservare nella *Glorificazione* (fig. 5) e nella *Genealogia* (fig. 4) il perfetto inserimento del blasone di Nicola d'Alife alla base delle due miniature dove non copre, a differenza di quanto più volte riferito, nessun altro stemma; e la *dentellatura composta da triangoli rossi e bianchi* (Csapodi-Gardonyi) appartiene a quest'arma, non al presunto stemma di Andrea. Una ulteriore elaborazione grafica dello stemma *di Capua* (fig. 12) consente di osservare che il disegno di contorno presenta soltanto una bordura di rosso. Per giunta, dal punto di vista araldico, sarebbe improprio identificare un'appartenenza, come fa la Csapodi-Gardonyi, esclusivamente attraverso i colori di una bordura.

L'interpretazione arbitraria del manoscritto da parte della studiosa ungherese non si ferma qui…

> *…Il fatto che i due fogli erano già mancanti dal codice all'inizio del XV secolo può suscitare il sospetto che essi furono intenzionalmente tolti dal codice, poiché per una ragione o un'altra la loro presenza non era desiderabile e quel che vi era dipinto sopra non poteva essere spiegato se ne fosse rimasta traccia. Pensiamo, prima di tutto, ad una parentela che possa essere legata con la persona di Andrea…*

Che differenza di stile tra la Csapodi-Gardonyi e Maere il quale, come già si è avuto modo di leggere, aveva accennato alle "lacune" del manoscritto: "tra i frammenti tagliati, uno solo presentava forse una certa importanza per le miniature decorative… I tre margini inferiori tolti non avevano ospitato probabilmente nessuna decorazione, ma ci si può domandare se non avesse-

44 - Secondo uno studiosa finlandese, Marjatta Saksa, "era stato proprio costui [Nicola d'Alife] Il giureconsule che aveva scritto la genealogia della casa d'Angiò" (in: *Il valore e la fede, un'indagine sulle immagini dei cavalieri nell'Italia medievale tra il 1250 ca. e il 1480,* Turun Yliopisto, 2002, pag. 163).

ro portato qualche *ex libris* di un antico possessore del manoscritto…"

Mentre la Csapodi-Gardonyi concepisce, sulla base di pregiudizi, l'idea che i pezzi mancanti siano stati fatti sparire per cancellare ogni traccia che potesse condurre ad Andrea, il Maere si chiede semplicemente se, al massimo, poteva recare lo stemma di un antico possessore. Immaginate la regina Giovanna intenta a quel lavorio allorché il suo regno, all'indomani dell'assassinio del marito, andava a fuoco. Si è avuto già modo di dimostrare che la Bibbia fu commissionata in un primo momento dai *di Capua* ed è ipotizzabile, perciò, che uno dei fogli mancanti recasse lo stemma di quel casato che, non potendo essere coperto, forse per l'ampiezza del disegno, sia stato opportunamente tagliato.

… ma continua anche nella descrizione di miniature che essa definisce "miniature storiche":

> *Sul fol. 230, all'inizio del profeta Zefania, verso l'estremità inferiore della cornice marginale nel foglio, in un modo piuttosto insolito per la Bibbia, è mostrata una scena con Aristotele e Campaspe. Ma "Aristotele" inginocchiato carponi non è vecchio, ma sbarbatello, in abiti poveri (secondo racconti contemporanei, dopo la morte di re Roberto, Andrea dovette chiedere soldi a Giovanna anche per il vestiario). Proprio davanti al suo volto c'è lo stemma del d'Alife sotto il quale c'è quello di Andrea. Questo mostra anche quel che il miniaturista pensava di lui. La cortigiana Campaspe, favorita di Alessandro il Grande e menzionata nella storia antica, è illustrata con le fattezze di Giovanna. Giovanna-Campaspe con una corona in testa era a cavalcioni sul dorso di Andrea-Aristotele.*
> *In una mano tiene una frusta a tre code, mentre nell'altra una cavezza che passa per la bocca di "Aristotele". Il colore della cavezza è blu, essendo ciò piuttosto insolito in quanto questo colore simboleggia forse la promessa d'amore. Se la nostra spiegazione è accettabile, allora questo disegno allegorico troppo audace da parte del miniaturista dimostra nettamente l'atteggiamento positivo assunto da questi verso Andrea e il suo*

atteggiamento negativo verso Giovanna…”
Il fol. 307 è l’ultima pagina della Bibbia, prima dell’inizio dell’Apocalisse. Sotto, in una cornice pentagonale irregolare, un giovane re senza barba è assiso in trono con una corona d’oro sulla testa, sotto la quale sono visibili i suoi capelli biondi. In una mano tiene uno scettro (che è bianco e non d’oro), e nell’altra un globo. Il suo vestito, ispirato a quello degli imperatori bizantini (loros), e simile anche a quello dei re di Napoli rappresentati all’inizio del codice, è grigio e il suo mantello è rosa. Lo sfondo dietro di lui mostra fiordalisi dorati su campo blu. E’ già stato ipotizzato, anche prima, che questa figura non può essere altri che Andrea. Nel frattempo abbiamo saputo di un trittico, ora in America, che con ogni probabilità fu fatto preparare dalla regina madre Elisabetta, quando stava a Napoli per intercedere a favore del figlio, e che rappresenta lei e suo figlio come donatori. Questa è l’unica rappresentazione di Andrea che possiamo ritenere autentica. E’ possibile che essa sia alquanto idealizzata, ma tuttavia essa conserva i suoi lineamenti. E’ caratteristico anche il materiale- ornato di elementi araldici- con cui fu preparato il mantello che copre tutta la sua figura. E’ vero che nella figura il suo viso può essere visto solo di semi-profilo, mentre il giovane re *della Bibbia siede di fronte al suo* osservatore*, ma anche così non si può negare una certa somiglianza che si manifesta negli occhi a mandorla e nei tratti molto dolci del viso…*

Gli esempi sopra riportati rappresentano una porzione di altri di cui è ricco l’articolo della Csapodi-Gardonyi. L’impressione più negativa che si ha, leggendoli, è quella di una voluta forzatura mirante a capovolgere la realtà.

La miniatura del foglio 230v (fig. 13) rappresenta una regina che cavalca un uomo. La raffigurazione ricorda in particolare l’episodio grottesco di Aristotele innamorato di Campaspe o di Fillide o di una delle altre amanti di Alessandro Magno. La leggenda, che ha origini medievali ed era sconosciuta agli antichi, narra di un rimprovero subito dal grande condottiero ad opera

del suo maestro. Aristotele gli rinfacciava di trattenersi troppo con l'amata e di non applicarsi allo studio. Per vendetta Campaspe o Fillide o altra riesce a far invaghire di sé il filosofo. In cambio dei suoi favori la cortigiana impone ad Aristotele di essere cavalcato e imbrigliato. Alessandro, avvertito per tempo di quello che stava accadendo, assiste alla scena. Aristotele alla fine si cava d'impaccio e capovolge a suo favore la situazione esprimendo il concetto che l'uomo, anche il più saggio, può soggiacere alla passione carnale degradandosi al livello delle bestie.

Questo racconto ebbe un'enorme fortuna e per moltissimo tempo l'immagine di Aristotele cavalcato ha adornato chiese, palazzi, margini di manoscritti e vari altri oggetti. L'aneddoto di Campaspe o Fillide o altra non rappresenta che la debolezza della ragione di fronte alla forza dei sensi e ammonisce che la donna è fuorviante e allontana l'uomo dal suo destino di essere razionale.

Se interpretassimo questi elementi, cioè l'amazzone e la cavalcatura, con gli occhi dello spettatore contemporaneo, vedremmo raffigurati i simboli dell'emancipazione femminile dalla sottomissione al maschio. L'intenzione figurativa dell'aneddoto nel medioevo si inquadra invece in una concezione del mondo ben precisa. L'ordine naturale si dispone dall'alto verso il basso.

> Il mondo nel suo insieme, innanzitutto, è sottomesso a un supremo creatore e conservatore: la sua volontà viene fatta in Cielo e in Terra… Il principio antagonista del Male viene localizzato *apud inferos*, nel sottosuolo, nella caverna e nell'inferno. Il Buono è chiaro e luminoso come il giorno, il Cattivo oscuro come la notte…
> Al Dio in trono è secondo il signore terrestre, il re o imperatore, il sovrano o principe per grazia di Dio, il primo e quindi il più alto degli uomini che gli sono sudditi…
> All'interno dell'ordinamento del potere statale viene,in terzo luogo, il governo domestico, cui presiede il *pater familias;* egli è il reggente della casa… Nella casa l'uomo dirige la donna…
> Egli è il legittimo signore della natura, può domare o uccidere tutte le altre creature a propria discrezione. L'uomo si distingue dagli animali per l'andatura eretta…
> Con la consapevolezza di essere il padrone l'uomo sella il cavallo e lo cavalca, cavallo e cavaliere, sotto-sopra. Con la briglia l'uomo stabilisce la direzione, con gli speroni l'andatura, in mano, a simbolo del potere, ha la frusta. Il signore a cavallo riassume in sé, plasticamente, questi due aspetti: la guida dello

45 - R. Brandt, *Filosofia nella pittura. Da Giorgione a Magritte,* Bruno Mondadori, 2003.

Stato e il dominio del cavallo…[45]

Ammesso che la regina raffigurata a cavalcioni sia Giovanna, non necessariamente si deve ritenere rappresentato da Andrea l'uomo che procede carponi. Agli occhi dell'uomo medievale il messaggio che poteva scaturire da quella figurazione era la constatazione che quell'ordine naturale al quale la sua morale era abituata era stato sovvertito e a governare non era più un uomo, ma una donna.

Appare dunque eccessivo leggere nella pittura "un atteggiamento positivo" del miniaturista verso Andrea e "negativo" verso Giovanna (qualora sia confermata la loro allegoria). L'artista di quel tempo o l'amanuense confondeva facilmente storia e leggenda e per esprimersi si affidava spesso a stereotipi.

Questa miniatura, ad esempio, è letta diversamente dall'abate Joseph Chedeville (Malines 1779 – Malines 1847) che, in uno studio[46] dedicato alla Bibbia, forse il primo (1841), scrive:

> Ad Sophoniam prophetam in margine inferiore mira repraesentatio: Regina aliqua insidet homini, quem freno agit sicut equum, ipsa flore et corona triumphabunda an forsan pictor intendisset exhibere trimphum familiae Zanziae super mauros, quos saeculo 13° ex Majorica expulit?

(Nel libro del profeta Zefania, a piè di pagina si trova una mirabile rappresentazione: una regina è seduta sopra un uomo, che guida con una briglia come se fosse un cavallo, in un solitario esultare per l'ornamento e la corona o forse il pittore aveva inteso riprodurre il trionfo della famiglia di Sancia sui Mori, che nel secolo 13° cacciò da Maiorca?)

Inoltre risulta alquanto generica la notizia riportata dalla Csapodi-Gardonyi secondo cui "Andrea dovette chiedere soldi a Giovanna anche per il vestiario". Certamente il principe non poteva disporre delle somme

46 - J. Chedeville, *Observationes quaedam in codicem SS Bibliorum folio pergameno inscriptum qui in Seminario archiepiscopali Mechliniae osservatur,* Malines, 1841.

destinate normalmente a Giovanna (anche questo indicativo del suo ruolo di principe consorte), ma ad Andrea "non mancava il necessario e anche il superfluo, come confermano le frequenti spese del tutto voluttuarie attestate dai documenti angioini"[47]:

> Così, ad esempio, per le elemosine e per le oblazioni, il principe doveva offrire somme minori rispetto a quelle elargite da Giovanna. Il giorno della festa dell'Annunziata, nell'omonima chiesa napoletana Andrea offrì 1 oncia e 8 tarì mentre Giovanna 2 once, inoltre, il giovedì santo, in occasione della tradizionale cerimonia della lavanda dei piedi, il principe donò ai poveri 18 once mentre Giovanna 22.[48]

> Come ad esempio, quelle per l'acquisto di tre coltelli e di un bracciale d'argento, nonché di rose e medicamenti e profumi o per offerte nelle chiese. Numerosi pagamenti sono poi attestati per l'acquisto delle sue scarpe e camicie, e per i suoi divertimenti (solatii), come ad esempio per il nolo di una galea utilizzata per andare per mare nel tratto di fronte all'isola d'Ischia.[49]

Anche nella miniatura del foglio 307v (fig. 14) la Csapodi-Gardonyi vede ritratto Andrea e, come avviene spesso nel suo articolo, dà eccessiva importanza ad aspetti irrilevanti. In questa occasione fa riferimento a un trittico del pittore senese Lippo Vanni attualmente conservato a Coral Gables in Florida (Collezione Kress), Università di Miami).

> Nell'estate del 1343 la regina madre d'Ungheria, Elisabetta, giungeva a Napoli per seguire personalmente i tentativi del partito ungherese volti ad associare al trono il diciassettenne Andrea, marito della coetanea Giovanna… A Napoli tali aspirazioni la devozione ungherese affidava a un trittico in cui nel pannello centrale, raffigurante una Madonna col Bambino, fanno mostra di sé Elisabetta e il giovane Andrea inginocchiati

47 - M. Gaglione, *Converà ti que aptengas la flor,* Profili di sovrani angioini, da Carlo I a Renato (1266-1442), Milano 2009;
48 - M. Gaglione, *op. cit.,* pag. 346, nota 371;
49 - M. Gaglione, *op. cit.,* pag. 346, nota 372.

> ai piedi del gruppo divino. Verso il principe, che non cinge la corona ma indossa uno splendido mantello cosparso di gigli angioini, si volge premuroso lo sguardo del Bambino, il cui gesto benedicente ha il sapore di una vera e propria investitura...[50]

La Csapodi-Gardonyi mette a confronto la rappresentazione di Andrea nel trittico, ritenuta da lei autentica, con quella della Bibbia. Anche il dipinto di Lippo Vanni è stato variamente interpretato. Per la presenza del motivo ornamentale dei gigli e quella di santa Elisabetta d'Ungheria in un'ala del trittico (nell'altra è raffigurato san Domenico), alcuni studiosi hanno identificato la coppia in Luigi d'Ungheria, fratello di Andrea, e sua moglie Elisabetta Kotromanic, altri, come già detto, in Andrea e sua madre, altri ancora in Andrea e sua moglie Giovanna.

> *Nel trittico* -dice ancora la studiosa ungherese- *il mantello di Andrea è ornato di fiordalisi blu su campo bianco, il cui orlo è ornato di una banda a strisce formata da tre linee. Il tessuto del mantello che si vede in più luoghi è di colore rosso. Anche lo stemma della Bibbia è attraversato da una banda a tre pieghe.*
> *La collazione* [il confronto] *della rappresentazione autentica di Andrea nel trittico e il* giovane re *della Bibbia è molto convincente per ciò che riguarda la somiglianza. E molto probabilmente non è un caso che nella Bibbia lo scettro del giovane re sia rimasto in bianco, per indicare che, sebbene egli abbia il titolo di re, non vi è alcun potere reale nelle sue mani. Nel 1344 Andrea, con il permesso del papa, poté assumere il titolo di re. In tal modo, egli ebbe anche il titolo di portare la corona, benché non fosse ancora stato incoronato. Lo sfondo della figura*

50 - F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale,* vol. 2: Il Sud angioino e aragonese, Donzelli, 1998, pag. 130.

mostra fiordalisi dorati su campo blu, senza la linea rossa di Napoli…

Ancora una volta la spiegazione della Csapodi-Gardonyi non risulta convincente. La Collezione Kress consente la visione del polittico per via telematica e l'alta risoluzione dell'immagine permette di coglierne i particolari.[51] La figura maschile indossa una guarnacca foderata di rosso e porta sul capo un cappuccio, per metà rosso, con un corto becchetto. Sia la guarnacca che il cappuccio sono confezionati con la stessa stoffa e sono ricoperti di gigli (non di colore blu, ma di un verde tenue). Non risulta un "orlo ornato da una banda a strisce" e il riferimento allo stemma della Bibbia, come si è avuto già modo di dimostrare, non è attendibile. Ammesso che il personaggio maschile sia Andrea,[52] non emerge una sua somiglianza con la figura della Bibbia: il profilo del naso, nel trittico, è più sottile rispetto a quello della Bibbia che appare camuso.

Effettivamente il papa Clemente VI aveva acconsentito all'incoronazione di Andrea nel gennaio del 1344 e alla concessione del titolo di re, ma questa era stata autorizzata soltanto in ossequio alla sua posizione di marito di Giovanna, vera ed unica sovrana, ed era svuotata da ogni potere effettivo.

51 - Non è stato possibile proporre la foto del trittico di Lippo Vanni per motivi analoghi a quelli che hanno impedito la riproduzione della lastra tombale di Andrea d'Ungheria del duomo di Napoli. Nonostante sia stato specificato al Lowe Art Museum, University of Miami, attuale detentore dell'opera, che la raffigurazione sarebbe servita soltanto come marginale riferimento allo studio sulla Bibbia di Malines, oltre alle stesse indicazioni fornite a suo tempo alla Curia napoletana, ci si è trovati, anche al di là dell'oceano, di fronte a difficoltà di ordine burocratico.

52 - Nel trittico resterebbe ancora da riconoscere l'oggetto rotondo che è posto tra la figura maschile e la Madonna: dalle borchiette poste tutt'intorno al disco e dalle borchie collocate centralmente sembrerebbe uno scudo; l'uniformità del colore scuro fa pensare a uno scudo di cuoio; la perfetta simmetria delle borchie centrali indirizza a immaginare una imbracciatura e una maniglia poste sul retro dello scudo dentro cui passava l'avambraccio; non ci sono segni di colori o simboli attraverso i quali si possa identificare con certezza il personaggio maschile; il braccio sinistro del giovane è dipinto leggermente flesso e rende certa l'idea che sia proprio infilato in uno scudo, cosa che induce a riflettere unicamente sulla sua allegoria. **E' Andrea che lo imbraccia a sua difesa con l'aiuto divino o è suo fratello Luigi che insieme alla madre Elisabetta vegliava su di lui essendo il re Caroberto morto nel 1342? Oppure sono rappresentate le pretese del partito angioino ungherese che si sentiva sempre più privato dei suoi diritti al trono di Napoli e invocava la Vergine affinché venisse in suo aiuto?**

Non si spiegherebbe perciò, nella miniatura della Bibbia, la presenza del globo aureo nella mano sinistra della figura. Piuttosto c'è da considerare il baldacchino architettonico dentro cui è rappresentato quel personaggio. La nicchia è sormontata da una guglia che è il tipico ornamento di chiese e campanili. Se quell'immagine fosse attribuita ad Andrea sarebbe difficile comprendere la sua collocazione in quell'architettura. E' più logico pensare, per la presenza del fondo gigliato mancante del *Capo d'Angiò* (distintivo araldico del ramo napoletano degli Angioini), della corona, del globo aureo e dello scettro (ha poca importanza se sia d'argento o d'oro, anzi l'argento, se vogliamo attribuire un messaggio simbolico al tipo di metallo, è identificativo dei santi mentre l'oro spetta, gerarchicamente parlando, soltanto a Dio), a san Luigi di Francia.

Sovviene, a questo proposito, una miniatura del Breviario di Chateauroux attribuito al Maestro di Bedford. Anche se questo è successivo, come datazione, alla Bibbia, sorprende lo schema pittorico della miniatura del foglio 298v° del codice francese, del tutto simile a quello del foglio 307r° del nostro manoscritto. In esso è rappresentato il re di Francia, san Luigi, sotto un baldacchino architettonico, con un mantello gigliato, con la corona, lo scettro e la *main de justice* al posto del globo del potere.

Se queste, dunque, sono le argomentazioni portate a sostegno della sua tesi, ci sia comprensione per questo studio per aver superato quei confini, logicamente posti, fra iniziative amatoriali e accademiche perché non sembra siano presenti, negli articoli della Csapodi-Gardonyi, quegli elementi professionali che dovrebbero distinguerle.

La Bibbia fu, quindi, commissionata quasi certamente da Nicola d'Alife e, a riprova di quanto si va sostenendo, non rappresentò una isolata iniziativa legata forse alla propaganda iconografica di Roberto d'Angiò. E' molto probabile che un altro manoscritto, la Bibbia vat. 3550 detta di Matteo Planisio, pure miniata da Cristoforo Orimina, sia stata anch'essa fatta eseguire dall'illustre alifano. Ancora Ferdinando Bologna ce ne dà testimonianza:

> E' cognizione corrente che la Bibbia vat. 3550 sarebbe stata compiuta nel 1362 per ordine dell'abate Matteo di Planisio al quale appartenne, e avrebbe avuto sede in un monastero di Celestini, che si crede di poter identificare con quello di S. Michele. Non è stato rilevato però che il manoscritto vaticano presenta quasi ad ogni pagina, sovente più volte nella stessa pagina, uno stemma identico a quello che compare nella Bibbia di Malines: una losanga sullo sfondo d'un quadrilobo, traversa-

ta da una barra d'oro, con pari numero di stelle (ora tre, ora cinque) al di sopra e al di sotto della barra. Tale stemma non ha nulla a che vedere con l'abate Matteo; sulla fede della Bibbia di Malines, risulta essere quello di Niccolò d'Alife. Dunque la Bibbia vaticana passò a Matteo Planisio solo in un secondo tempo e la data del 1362 andrà intesa solo come data del passaggio e del completamento del codice. Il vero committente dell'opera fu l'Alunno d'Alife e già questo solo fatto collega la Bibbia vaticana alla Bibbia di Malines in una successione temporale ravvicinata (Nota correlata: Il punto di vista esposto nel testo abbisogna di un chiarimento. La Bibbia 3550 vaticana, composta da tre tomi, a fol. 720v reca la scritta "Fecit fieri hoc opus frater Mattheus de Planisio monachus ordinis Coelestinorum quod quidem completum extitit anno Domini MCCCLXII die XVII mensis Maij -Indicione XV-". Questa affermazione, ad onta della sua perentorietà, è contraddetta dal fatto che le miniature sono accompagnate dallo stemma, sovente ripetuto, di Niccolò d'Alife e presentano un aspetto stilistico non lontano da quelle di Malines: due elementi obiettivi, che inducono ad una datazione notevolmente più antica del 1362… La soluzione è suggerita dal fatto che, dei tre volumi solo il primo reca miniature; gli altri due presentano ornamenti non figurati che per giunta si differenziano da quelli marginali del primo. Con ogni probabilità, Matteo di Planisio, venuto in possesso della Bibbia, la cui decorazione figurata era rimasta a mezzo al tempo del primitivo committente Niccolò d'Alife, la fece completare nel 1362. A conferma, si potrebbe aggiungere una considerazione di carattere sociologico: le comunità celestine napoletane erano poverissime e difficilmente avrebbero potuto disporre di ingenti somme di denaro occorrente per far miniare un codice di così

53 - F. Bologna, *I pittori ecc., cit.,* pag. 278-279.

rilevanti dimensioni.[53]

L'effigie di Nicola d'Alife

Il punto di arrivo di questa indagine è rappresentato dalla miniatura (fig. 15), di cui più volte si è fatto cenno, posta all'inizio del Libro dell'Apocalisse, a piè di pagina. Essa è composta da tre scenette divise da due colonne tortili. In quella di sinistra si vede una regina che osserva un grande libro aperto mostratole da un personaggio maschile. In quella centrale, ancora un personaggio maschile, ai piedi del quale si trova un uomo inginocchiato che sorregge un volume aperto, sembra dare delle disposizioni a uno scrivano a fianco del quale si vede un gruppo di giovani. La scena di destra mostra anch'essa un personaggio maschile con il capo coperto da una cuffia come i due precedenti, al quale un giovane inginocchiato sta consegnando un tomo rilegato in oro. L'intera miniatura è contornata dall'iscrizione che caratterizza il *colophon*.

Le tre pitture, allo stesso modo della pagina della *Genealogia* di fol. 3r°, sono state variamente interpretate. Secondo Maere, il personaggio con la cuffia non sarebbe altro che Nicola d'Alife raffigurato in tutt'e tre le scene: al centro, in procinto di commissionare la Bibbia; a destra, nell'atto di riceverla, una volta completata; a sinistra, mentre la mostra alla regina Giovanna. Anche Ferdinando Bologna è convinto che "il ritratto di Nicola d'Alife appare tre volte", ma dissente dal Maere sul personaggio femminile.

François Avril suggerisce di non considerare le tre scenette nel loro insieme, ma di dissociarle per rendere più facile la loro comprensione:

> Le due scene poste alle estremità spiccano su uno sfondo di fiori di giglio, quella di sinistra comprende inoltre il lambello rosso degli Angioini di Napoli. Sembra che si possa dedurne che l'uomo con la cuffia che appare in queste due scene, seb-

54 - F. Avril, *Trois manuscrits…*, cit., pag. 322.
55 - L. Dequeker, *Een XIVe – eeuwse bijbel…,* cit.;
56 - S. Kelly, *The New Salomon, Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth Century,* 2003, pag. 32.

bene non porti la corona, sia un personaggio reale. Il lungo viso emaciato di questo personaggio evoca irresistibilmente la fisionomia di Roberto d'Angiò, tale quale è rappresentato a tre riprese nelle due pitture poste all'inizio della Bibbia. In questo caso saremmo in presenza, nella scena di sinistra, di Roberto d'Angiò e di sua moglie Sancia d'Aragona. La scena di destra raffigurerebbe la consegna della Bibbia al re Roberto. Per quanto riguarda la parte centrale, sono possibili due spiegazioni, il personaggio principale essendo un po' diverso dal re delle due altre scene, forse, è vero dal fatto che è ripreso di tre quarti e non più di profilo: può trattarsi sia di un intermediario che avrebbe ordinato l'esecuzione del manoscritto per il re, sia ancora una volta dello stesso Roberto d'Angiò. Il posto centrale occupato da questo personaggio ci fa propendere per la seconda ipotesi.[54]

Il Dequeker, nel suo lungo articolo,[55] basa le sue considerazioni sul fatto che la didascalia che indica Nicola d'Alife come possessore della Bibbia sia sovrapposta a una scritta preesistente, come per lo stemma. Contesta quindi le conclusioni del Maere. Secondo il Dequeker, Nicola d'Alife, ammesso che sia lui rappresentato centralmente, comparirebbe soltanto nelle vesti di committente (doctor) e confida in nuovi risultati dalla comparazione con altri manoscritti.

Samantha Kelly[56] sostiene, al riguardo, che il manoscritto sia stato commissionato da Roberto d'Angiò e successivamente consegnato a Nicola d'Alife:

A lungo si era creduto che la Bibbia fosse stata commissionata da Niccolò d'Alife, un funzionario del Governo di Roberto. Il suo stemma araldico compare all'inizio del manoscritto, e un colofone alla fine, in folio 306, asserisce che apparteneva a lui. Siccome una figura maschile è dipinta mentre porge il codice ad una figura femminile, alla sinistra del colofone, sembrerebbe che Niccolò abbia dato la Bibbia a Giovanna I, succeduta a Roberto, probabilmente prima del suo avvicendamento, poiché, come Ferdinando Bologna ha osservato, la Bibbia e le sue decorazioni miniate furono di sicuro prodotte durante il regno di Roberto. Più recentemente, Marc Dykmans scoprì che lo stemma araldico di Niccolò fu dipinto su quello della famiglia *da Capua*, altresì legata al re in modo stretto; Bartolomeo da Capua era un alto funzionario del Governo di Roberto e suo figlio Roberto fu fatto conte da re Roberto.

Secondo le nostre ipotesi, tutte tese a confermare la committenza e la pro-

prietà del manoscritto a Nicola d'Alife, è verosimile che la miniatura possa essere spiegata nel modo seguente:

nella parte centrale è raffigurato Nicola d'Alife con indosso un'ampia toga dottorale, villosa alle estremità. Egli, in quanto *magister* (era una costante assegnare questo titolo anche ai giureconsulti per rappresentare un legame con la tradizione delle Arti) detta ai suoi discepoli e le cose esposte vengono da questi recepite o scritte. Nel libro aperto davanti a lui e sorretto da un fedele assistente si nota una maggiore spaziatura fra le righe rispetto a quella presente nel volume della scena di sinistra. Ciò a significare la diversa funzione dei due testi appunto inquadrati in due momenti differenti. La scena ha uno sfondo dorato e si distingue dalle altre due che spiccano su un pannello gigliato. Anche questo serve a dar valore all'ipotesi che la figura centrale sia quella di Nicola d'Alife. Non avrebbe senso la scritta del colofone, in cui è espressamente detto che la Bibbia appartiene a Nicola d'Alife, se non fosse riferita ad almeno una delle figure rappresentate. La veste di Nicola d'Alife, a prima vista uguale a quelle indossate dal personaggio maschile dello scomparto di destra e di sinistra, non è completamente foderata di pelliccia.

L'iconografia di Roberto d'Angiò, soprattutto quella lasciataci da Simone Martini (per non parlare della *Crocefissione con Roberto d'Angiò e sua moglie Sancia di Maiorca* del Maestro delle tempere francescane – circa 1336), caratterizzata dal lungo viso che accentua il mento quadrato, non lascia spazio a dubbi per quanto riguarda il personaggio con la cuffia delle due vignette estreme.

In una delle stanze reali, rappresentata dal fondo gigliato, il re riceve il codice dal miniaturista. La semplicità della composizione, impostata su due sole figure, suggerisce l'idea che la Bibbia sia stata posta in visione al sovrano, quasi esibita, in forma privata e sembra dimostrare che Roberto sia stato al corrente della committenza dell'opera. La stessa intimità (ecco spiegata l'assenza della corona e la presenza della sola cuffia) si coglie nella scena di sinistra. Il re ha accolto benevolmente il codice e, dopo averlo mostrato alla regina Sancia, anch'essa attratta dalla bellezza dell'opera, discute amabilmente con lei.

Fa corpo con la pittura lo stemma di Nicola d'Alife e anche qui, come per

57 - F. Bologna, *I pittori alla corte angioina*…, cit., pag. 275-277.

i fogli 2v° e 3r° - la *Glorificazione* e la *Genealogia* – non copre nessun altro stemma. “Senza alcun dubbio l’artista principale ha lasciato, in fondo all’*Apocalisse*, l’ultimo libro della Bibbia, un largo margine bianco sul quale il possessore del volume poteva farsi rappresentare. Questi vi ha fatto dipingere uno stemma, la cui presenza non può spiegarsi che attraverso un qualsivoglia rapporto che possa collegarlo al personaggio il cui nome figura accanto…” (Maere).

Si concorda quindi con l’Avril per quanto riguarda la lettura dell’intero disegno fatta eccezione per la scena centrale. Non si è d’accordo con il Maere perché ammette la rappresentazione di Nicola d’Alife in tutt’e tre le vignette né con Ferdinando Bologna che è sulle stesse posizioni. Tuttavia quest’ultimo rimane perplesso sulla identità della figura femminile che Maere attribuisce a Giovanna d’Angiò: “E’ ben vero che nello scomparto sinistro del colophon, dove il ritratto di Nicola d’Alife appare tre volte, il notaio è in atto di mostrare il codice ad una figura femminile di rango reale, che ha fatto pensare a Giovanna già regina. Ma, se la regina fosse veramente Giovanna dopo il 1343, non si intenderebbe come mai, pur essendo ormai salita al trono, sarebbe stata relegata in un canto della composizione, a corteggio di Nicola d’Alife, il quale invece è posto nel massimo risalto sotto la cuspide centrale. Il rispetto dell’ordine della dignità non ammetteva deroghe e Nicola d’Alife non faceva neppure parte del consiglio di reggenza. E’ più probabile che la rappresentazione del colophon sia un omaggio marginale alla giovane Giovanna, ancora principessa ereditaria…”.[57] Ma, a prescindere dalla ipotesi più verosimile che i due personaggi siano la regina Sancia e suo marito Roberto, viene da sottolineare, accettando per un attimo l’affermazione del Bologna, che Nicola d’Alife avrebbe avuto tutto il diritto di sedere al fianco della sovrana perché la *familiaritas* che gli era stata attribuita non rappresentava un semplice titolo onorifico, bensì comportava un rapporto con il re e il suo parentado di vera e propria familiarità.

Per quanto riguarda il Dequeker, non risponde al vero che l’intera scritta che incornicia la miniatura sia sovrapposta a una scritta preesistente, come per lo stemma. Il ritocco delle lettere O ed L della parola NICOLAI, dovuto evidentemente ad un errore di trascrizione del miniatore, hanno portato lo studioso a conclusioni affrettate; sarebbe bastato riflettere sulla non proprio

58 - S. Kelly, *The New Salomon…*, op. cit.

perfetta padronanza del latino da parte dell'artista (HEC anziché HAEC, BLIBIA anziché BIBLIA, MAGISRI anziché MAGISTRI, DOCTOR invece di DOCTORIS, XPHORUS anziché XPOHORUS, nel colophon).

Samantha Kelly non sembra proporre una sua ipotesi, ma si perde nei soliti luoghi comuni. Colpisce più che altro la sua superficialità, legata anche al fatto di aver proposto, sulla copertina del suo libro[58] "*King Robert in Majesty*", una miniatura tratta dal fol. 234r° della Bibbia. La pittura fa riferimento a un re che impugna una spada con la mano destra. Si capisce subito che il personaggio non può essere il re Roberto, bensì Carlo I d'Angiò: l'elemento pittorico che lo contraddistingue dagli altri due sovrani angioini, Carlo II e Roberto, come si nota anche nella *Genealogia* (fol. 3r°) è proprio la spada, a significare che le sue conquiste, frutto della sua sfrenata ambizione, furono tutte legate a fatti d'arme.

E' ancora il Maere a indirizzare (involontariamente, questa volta) verso la identificazione di quella che potrebbe essere la figura di Nicola d'Alife. Egli pubblica a pag. 27 del suo articolo una miniatura presa dal piè di pagina del foglio 217r° della Bibbia, all'inizio del libro di Daniele (fig. 16):

> Il personaggio principale, se non fosse per i capelli castano pallido, ricorda il possessore del manoscritto. E' seduto su una grande cattedra. Fregi dorati bordano il suo mantello. Dietro di lui un paggio tiene un falco. Il giovane inginocchiato che presenta il manoscritto, veste un mantello foderato di pelliccia. Un personaggio più vecchio, in piedi accanto a lui e con indosso un mantello simile, si distingue per la sua tonsura monacale, che lo fa scambiare per un religioso, se non proprio per un abate (il mantello del personaggio in questione è grigio bluastro. Questo colore non permette di riconoscere un benedettino di Montecassino o di Cava, due celebri abbazie del regno).

Questa scena richiama alla mente il riquadro di destra della miniatura del foglio 308r°. Il Maere confonde ancora una volta i personaggi. Al centro, seduto su un trono dorato con braccioli decorati da protomi leonine che ricorda molto quello di re Salomone, è il re Roberto, anche qui ritratto senza corona. Il suo abito è lussuoso e la presenza di un libro poggiato sulle sue ginocchia riporta il pensiero a quel *Rex Robertus, rex expertus in omni scientia*. Dietro di lui un falconiere, altro distintivo reale. In ginocchio, davanti a lui, il miniaturista con in mano quella che è quasi certamente la Bibbia pronta per essere posta in visione. Testimone di questo avvenimento è Nicola d'Alife, in piedi come il falconiere e affiancato al miniaturista quasi ad accompagnare la

consegna del manoscritto. Il Maere ha confuso il giureconsulto con un uomo di chiesa per effetto del colore dell'abito e della cuffia marrone che copre il capo di Nicola. Di questa, le parti che hanno la funzione di coprire gli orecchi sono arrotolate verso l'alto e la loro posizione, unita alla colorazione castana, avrà probabilmente confuso il Maere che pure non ha notato la villosità dell'abito, estranea certamente agli abiti monacali.

La rotondità del viso di questo personaggio richiama fortemente quella della figura centrale del colophon, entrambe accomunate da un particolare accattivante: la marcata infossatura delle guance. Quel profilo circolare si può osservare anche in uno dei personaggi dipinti da Roberto d'Oderisi nell'edicola che sovrasta la tomba di Roberto d'Angiò nella chiesa di Santa Chiara. Ai lati della scultura del re, assiso in trono, sono dipinti i membri della corte che gli rendono omaggio. Tra essi non può sfuggire quella fisionomia, troppo definita per essere inventata.

L'ufficialità, questa volta, della consegna della Bibbia, caratterizzata dalla presenza di Nicola d'Alife da una parte e dal falconiere dall'altra, è la differenza più evidente fra questa rappresentazione e quella del foglio 308r°.

Non poteva mancare, a completamento della disamina, la conclusione alla quale è giunta la già conosciuta Csapodi-Gardonyi:

> Sul fol. 217 r, la scena della consegna del libro, visibile all'inizio del libro del profeta Daniele, era stata anch'essa messa precedentemente in relazione col d'Alife da molti studiosi.

Il volto di Niccolò d'Alife.
Rielaborazione grafica di Alessandro Parisi, matita, 2010.

Appendice Documentaria e Fotografica

A Nicola d'Alife furono indirizzate dal Petrarca due lettere poetiche (altre due epistole sono andate perdute).

Le epistole metriche sono raccolte in tre libri: il primo libro ne contiene 13 o 14 a seconda delle edizioni; il secondo 18 o 19 a seconda delle edizioni; il terzo 34.

Di Diana Magrini (Le epistole metriche di Francesco Petrarca, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli, 1907) riportiamo le seguenti note:

Epistola II, 6 – Nicolò d'Alife fu un altro dei familiari di Roberto d'Angiò che furono in cordiale relazione col Petrarca. A lui è diretta l'ep. II, 6 che è tutta un lamento sulle condizioni di Napoli dopo la morte del buon re e una viva preghiera d'esser presto liberato dagli affari che ve lo trattenevano contro sua voglia. Sulla data non ci sono dubbi. Il Petrarca dopo la morte di Roberto fu a Napoli dall'ottobre al decembre '43 per incarico della curia pontificia;del novembre o meglio forse del decembre dev'esser questa poesia dov'egli si mostra così annoiato dagli indugi.

Epistola II, 8 – L'ep. II, 8 è dell'estate del '45; il Petrarca infatti, benché pregato da un pezzo di comporre un epitaffio per il monumento da erigersi al re Roberto, si sentì in grado di adempire la sua promessa soltanto quando dopo un lungo e tedioso viaggio fu tornato *in patria*, cioè nella seconda metà del '45 (Nota 3: Soltanto allora il Petrarca fu di nuovo ad Avignone, perché la *patria* in questo caso è Avignone. Ma ancora l'odio contro la corrotta città non era cominciato).
Il Petrarca stesso si accorge che l'epitaffio non è conciso come converrebbe:

> Si breve, da veniam; quod si, te iudice, forsan
> Angustum verbosa prement epigramma marmor,
> Deme supervacuum, me permittente, tuoque
> Temperet arbitrio titulus mensura sepulchri.*

* -Era tale la stima che Francesco Petrarca nutriva per Nicola d'Alife che gli permetteva di modificare a suo piacimento il testo.

Ma, o fosse per la sua lunghezza o per altro, esso non fu scolpito nel mausoleo eretto al re nella chiesa di Santa Chiara, dove si legge invece la semplice scritta *Cernite Robertum regem virtute refertum*. Ma a chi è diretta l'epistola coll'epitaffio? Le edizioni ci danno il nome di Niccolò d'Alife; e così quasi tutti i codici; ma il cod. Strozziano 141 dà invece a questa lettera il titolo *Eiusdem epistola ad dominum Iohannem Barel de neapoli petentem a beo epytaphyum Roberti regis*. La cosa sembrò degna di molta osservazione al Siragusa, il quale, facendo gran conto del cod. 141, propenderebbe senz'altro per Giovanni Barrili, di cui è più nota l'amicizia col Petrarca e che fu personaggio più importante. Guido Mazzoni, nella recensione dell'articolo del Siragusa, nota che anche il nome di Niccolò d'Alife maestro di razionalato, che era un alto ufficio amministrativo, e poi gran cancelliere del Regno di Sicilia sotto Roberto e Giovanna I, e in relazione pur egli col poeta, si presenta "non improbabile" e suppone che l'invito fosse stato fatto insieme o dall'uno a nome anche dell'altro. "Si osservi inoltre" dice "che, mentre l'epistola dà del tu al richiedente, comincia col plurale: *Immemor haud vestri, quamvis me longa viarum* etc."
L'osservazione è acuta e fine; ma si può obiettare che è cosa abbastanza comune, scrivendo a un parente o a un amico solo, uscir fuori a un tratto col plurale, comprendendovi implicitamente gli altri parenti od amici vicini a quello cui si scrive: di più siccome in realtà il Petrarca dava del voi a questi grandi personaggi, è possibilissimo gli sfuggisse un *vestri* invece che un *tui*. Quando dunque l'ipotesi del Mazzoni sembri un po' troppo sottile, mi par, fra i due, preferibile il nome di Niccolò d'Alife, dato da tutti gli altri codici; è infatti più facile che si sia sostituito per errore il nome più noto del Barrili, del quale si sapeva dall'epistola prima dello stesso libro che era stato scelto, come autorevolissimo personaggio della corte napoletana, a rappresentar nella cerimonia del Campidoglio il re medesimo.

DALLA SEZIONE XII DELLE POESIE MINORI DEL PETRARCA, VOL. II, MILANO 1831:

A NICOLAO D'ALIFE

PER

ROBERTO RE DI NAPOLI

EPISTOLE DUE ED UN EPITAFIO

VOLGARIZZATI DAI SIGNORI
T. GARGALLO M.se CASTELLENTINI DA PALERMO
E DAL PROF. GIUSEPPE ADORNI DA PARMA

EPISTOLA PRIMA

AD NICOLAVM ALIFINENSEM [1]

Parthenopea, mihi quondam dulcissima sedes, [2]
Nunc animo sed amara eadem, nimiumque molesta,
Atque oculis inimica meis; hic nempe solebant
Cernere magnanimi fulgentia lumina Regis,
Quem modo nequicquam, mors abstulit atra, requirunt.
Seu feror in thalamos, solio meditorque sedentem;
Seu, dum templa peto, sacras acclinis ad aras
In mentem sacer ille redit; seu vertice ab alto
Qualis erat dum multa loquens mulcentia coelum
Doctorumque animas hominum, spectabat in undas.
Seu graviter viridi ludentem gramine cerno,
Ambiguosque simul populorum solvere nexus,
Et corpus recreare suum; seu sobria festa,
Laetaque largifluae memini solemnia mensae;
Seu dum bella parans, victricia fervidus arma
Corripit aetatem supra, senioque resistens;
Seu dum forte vagus magnae per moenia fertur

EPISTOLA PRIMA

A NICOLÒ D'ALIFE

Sì, dolcissima un dì stanza già fummi
Partenope, ma troppo or grave a l'alma
M'è Partenope e infesta, orrida agli occhi;
Chè qui del Re magnanimo ne' chiari
Lumi 'ncontrar soleansi, cui morte
D'eterna ombra coprì, sì ch'ora indarno
Cercan avidi intorno i rai già spenti.
O movo per la reggia, e in trono assiso
Mel rappresento; o al tempio il piè volgendo,
Mi prostro all'ara d'alcun divo, in mente
Tornami quel mio divo. Or lo riveggo
D'in cima al colle a cui fa specchio il mare,
Qual già solea, parlando alte dottrine,
L'aria allegrar, che trasmetteale ondosa
De' circostanti sofi al fido orecchio.
Scorgerlo or parmi per l'erboso prato,
Grave incedendo, sollazzarsi, e' membri
Mentre lassi francheggia, i nodi a un tempo
Sciorre di dubbia popolar ragione.
Qui mi torna al pensier quel brio modesto
Che solenni condía tanti conviti:
Colà l'ammiro a l'armi ognor vittrici
Stender la man senile, e gridar Guerra,
Con giovin cor vincendo il gel degli anni;
O a candido destrier premendo il dorso,
De la real città lungo le mura

EPISTOLA PRIMA

Vrbis, equo residens niveo, procerumque suorum
Larga acie cingente latus, populoque favente.
Denique quicquid erat recolens, quocumque revolvor,
Horrorem locus omnis habet. Vix alma relictae
Coniugis ora tuens, gemitum ratione repressi.
Heu quanto spoliata bono, quo fulgure rapto!
Quas tenebras heu iussa pati! Vicinia planctu
Sola ferit misero, domini solamen ademptí.
Hic affusus enim vario sermone iacentem
Compellens de more, queror nihil ipse vicissim.
At mihi libertas superest spatiosa gemendi.
Iam fletu saxum omne madet; si longa manendi
Fit mora, consumet lacrymis, ut Biblida turpis,
Sic me iustus amor. 3 *Sed tu miserere, fugaeque*
Autor ades, meque his tandem, quaeso, erue poenis.

AD NICOLAVM ALIFÍNENSEM

Girne a diporto, e 'n lungo ordin caterva
Di maggiorenti e d'affollata plebe,
Plaudendo al suo signor, fargli corona.
Ovunque si rivolga, a' fatti, agli usi
Prischi tornando, orror m'incontra e lutto
Il memore pensier. Di pianto gravi
Sol che sospinga le pupille, appena
De la vedova al volto, invan rispetto
Vorría frenarle, ne ribocca il pianto.
Di quanto ben tu la privasti, o morte!
Ahi qual la sfolgorò lampo improvviso,
E tutta in denso tenebror la chiuse!
Piagne 'l rapito sposo, il caro amico
Inconsolabil, sola; e 'l gemer lungo
Per la deserta reggia alto rimbomba.
Giacendo a canto a lei che giace, ordisco
Mio vario usato ragionar, e 'l duolo
Del cor ne l'imo a soffogar m'affanno.
Pur che mi resti assai di pianger tempo,
Molle de le mie lacrime ogni sasso
L'attesta. Ah se 'l partir più si dilunga,
Come Bibli amor turpe in pianto sciolse,
Onesto amor fia che me sciolga 'n pianto!
Deh pietà! Fa che a te debba 'l mio scampo;
Tu a queste alfin mi togli acerbe ambasce.

EPISTOLA SECVNDA

Immemor haud vestri, quamvis me longa viarum
Taedia per dubios casus nimiosque labores
Mente fatigatum potius quam corpore tandem
Reddiderint patriae: 4 pes ut sua presserat arva,
Dextra labans calamum rapuit; sed magna parantem
Viribus exiguis, oneri succumbere par est.
Qui solem lippis oculis tentare putabam,
Lumine confusus stupui. Tua iussa, precesque
Tangebant; urgebat honos, meritumque perempti
Regis, ut assurgens signarem carmine bustum;
Ingenium tardabat iners, res maxima Regem
Et Siculum laudare satis: stupor ora ligarat
Cunctantem, pungebat amor. Quid multa? Coactus
Grande opus aggredior; paucis perstringere verbis
Sed dum coelestem mortali carmine famam
Prosequor, eloquium medio me liquit in actu.

AD NICOLAVM ALIFINENSEM

EPISTOLA SECONDA

No che di voi dimenticanza, o cari
Partenopéi, non presemi, quantunque
Dopo un peregrinar nojoso lungo,
Da tristi casi e da travagli molti
Anco interrotto, io mi sia reso al fine
Al patrio suolo, nello spirto assai
Più che nel corpo affaticato: e come
V'ebbi il piè fermo, al calamo di piglio
Diede la mano vacillante ancora;
Ma gli è ben giusto che soggiaccia al pondo
Chi piccolo gran cose oprar presuma.
Io che affissarmi con pupille inferme
Nel sole osai, dalla soverchia luce
Agitato abbagliato instupidìi.
Se i tuoi comandi, se le tue preghiere
In parte il core mi colpían; se il merto,
L'onor, la gloria dell'estinto Prence
Strigneami sì, ch'alto assorgendo avessi
A suggellar co' versi miei sua tomba,
Men ritenea dall'altra il tardo ingegno,
E 'l ripensar quanto gravoso incarco
Di giusta laude il coronare il Rege
Siculo egli era: alto stupor la lingua
Or m'annodava, or la scioglieva amore.
Che più? Tratto per forza a tesser prendo
Il gran lavor; ma mentre in pochi sensi
Stringere io tento un'immanchevol fama
Con carme perituro, in mezzo all'opra
Ogni facondia m'abbandona e manca.

EPISTOLA SECVNDA

Si breve, da veniam; quod si, te iudice, forsan
Augustum verbosa prement epigrammata marmor,
Deme supervacuum, me permittente, tuoque
Temperet arbitrio titulum mensura sepulchri.
Denique versiculos, quos mens lacrymosa peregit,
Qualescumque putas, placido, precor, adspice vultu,
Si tibi charus erat, quem mors modo tristis abegit.

EPITAPHIVM ROBERTI

HIERVSALEM ATQVE SICILIAE VTRIVSQVE REGIS

Hic sacra magnanimi requiescunt ossa Roberti;
Mens coelum generosa petit. Nunc gloria Regum
Interiit, nostrique ruit decor unicus aevi.
Militiae flos summus erat, specimenque vetustae
Indolis, egregius bello, sed pacis amator.
Hoc duce barbaricum poteras, Hierosolyma, collo
Excussisse iugum; poteras hoc arma movente,
Pellere pestiferos, Trinacria serva, tyrannos.
Rex erat ambabus: mors impia clausit utrique
Libertatis iter: merito gemis, utraque tellus,
Servitio damnata fero. Nec gratia linguae,

AD NICOLAVM ALIFINENSEM

Perdona or tu, se l'epigramma troppo
Breve a te paja; e se verboso troppo,
Giudice te, l'augusto marmo aggrevi,
Togli il dipiù, ch'io tel permetto; e 'l tuo
Senno e voler sì la mia scritta attempri,
Che del sepolcro non ecceda il modo.
I versi alfin, che lagrimando io scrissi,
Quai ch'essi sieno, in lieta fronte accogli,
Se a te pur caro fu il Signor che morte
(Ahi fera morte!) a noi testè rapío.

EPITAFIO DI ROBERTO

RE DI GERUSALEMME E DELLE DUE SICILIE

Di Roberto il magnanimo le spoglie
Mortali hanno riposo in questo suolo;
A quel, che l'attendea, stellato polo
L'anima generosa il vol discioglie.
Spenta dei Re la gloria in lui sen giace,
Spento di nostra etade ogni splendore:
Ei fu della milizia il più bel fiore,
Sperto di guerra, ed amator di pace.
Scosso, lui duce, il ferreo giogo avresti,
Gerusalem, dalla regal tua fronte;
Da' tuoi tiranni, duce lui, dall'onte,
Serva Trinacria, or libera saresti.
Egli era d'ambe il Re: di libertate
Chiuse ad ambe la via morte crudele:
Ambe a ragion fra gemiti e querele
Piangono il reo servir cui son dannate.

EPISTOLA SECVNDA

Nec minor ingenii laus huic, quem gloria dextrae
Extulerat; siluit sacrae tuba maxima legis.
Qui superest alius naturae conscius usquam,
Herbarumque potens, nitidi spectator Olympi?
Morte sua viduae septem concorditer artes, 5
Et Musae flevere novem. Dulcedine morum
Angelicus, factisque fuit. Patientia templum
Pectoris huius habens illo pereunte peribat.
Omnis in hoc virtus secum iacet orba sepulchro.
Acceptus fuit ille Deo, venerabilis orbi,
Transcenditque hominem. 6 *Gemitu prohibente maligno,*
Digna nequit calamus tanto praeconia Regi
Reddere; sed terras canit hunc sua fama per omnes,
Aeternumque canet nullum tacitura per aevum.

AD NICOLAVM ALIFINENSEM

E destra gloriïosa e mente arguta,
E bei parlari e pronto ingegno ed acre
Con lui svaniro; e delle leggi sacre
La reverenda autoritade è muta.

E dove mai, qual altro mai nel mondo
De' gran segreti, ond'è natura involta,
Resta, e dell'erbe e dell'eterea volta
Più vago e dotto scrutator profondo?

Concordi lamentarono sua morte
Le sette Arti e le nove alme Sorelle.
Angelico egli fu per opre belle,
E per dolcezza di costumi in corte.

Qual da suo tempio dal suo sen costanza
Disparve al disparir ch'ei fea da nui.
In questo avel si seppellío con lui
Ogni virtude che nel mondo ha stanza.

Caro a Dio, venerabile ed augusto
A' mortali, il confine all'uom concesso
Trascender parve: ei fu l'esemplo espresso
Della grandezza e dell'onor vetusto.

Ma dal pianto impedita ohimè! la penna
Degne offrir laudi a sì gran Re non puote:
La fama in questa e nelle età rimote
Appien dirà quel che ora sol si accenna.

Foto 1 - Dr. Lieve Watteeuw alle prese con la Bibbia di Malines o di Nicola d’Alife
“Campuskrant” (photogr. Rob Stevens)

Foto 2 - Chiesa dell'Ascensione a Chiaia - Napoli
per gentile concessione Redazione cultura Campania.

Fig. 3 - Stemma della famiglia DE ALIFA presente nel manoscritto
Ms.X.A.42 (f. 56r) della Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli; su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali; riproduzione e duplicazione vietata con ogni mezzo.

Fig. 4 - Genalogia angioina; fol. 3r della Bibbia di Malines o di Nicola d’Alife.
Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.

Fig. 5 - Glorificazione di Roberto d’Angiò; fol. 2v della Bibbia di Malines o di Nicola d’Alife.
Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.
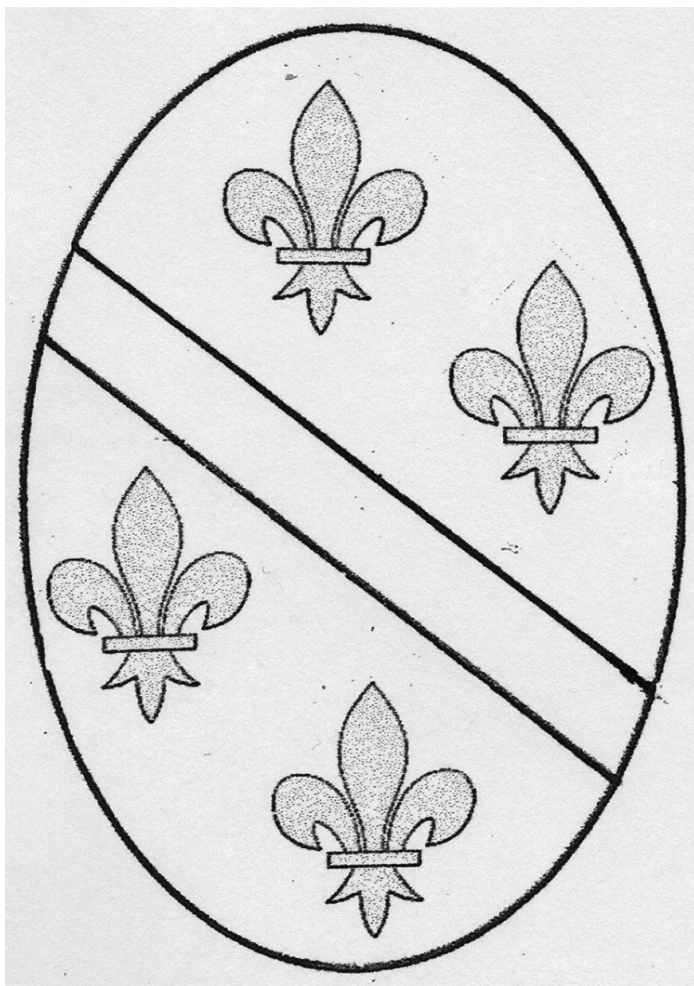
Fig. 6 - Elaborazione grafica dello stemma scolpito sulla tomba di Andrea d’Angiò nel duomo di Napoli.
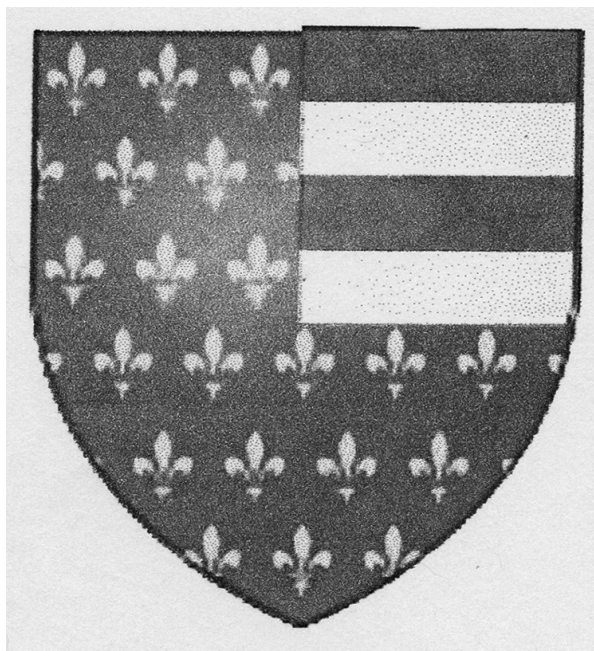
Fig. 7 - Elaborazione grafica dello stemma di Luigi d'Ungheria
e rappresentazione del *quartier franco*.
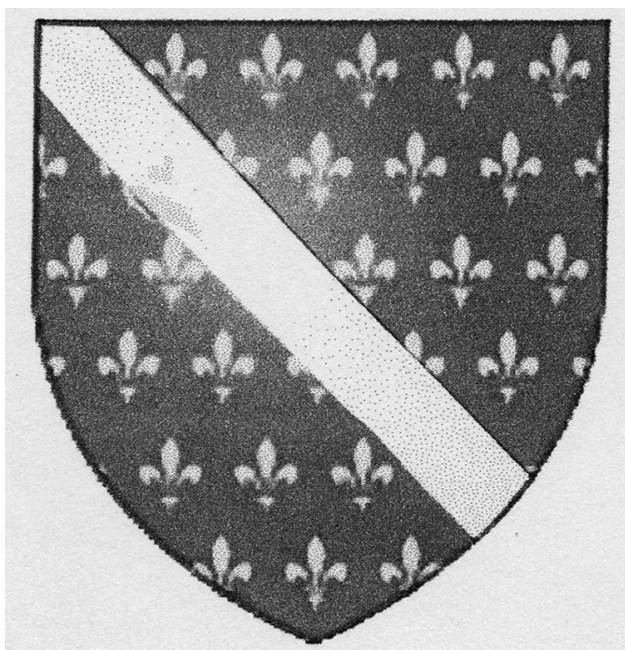
Fig. 8 - Elaborazione grafica dello stemma di Luigi di Taranto
e rappresentazione della *banda araldica*.

Fig. 9 - Stemma dei Capua; Elaborazione grafica (G. Fiorillo) del piè di pagina del fol. 63v della Bibbia di Malines o di Nicola d'Alife. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 10 - Stemma dei Capua; Elaborazione grafica (G. Fiorillo) del piè di pagina del fol. 64r della Bibbia di Malines o di Nicola d'Alife. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 11 - Stemma della famiglia Capua presente nel manoscritto
Ms.X.A.42 (f. 25r) della Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli; su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali; riproduzione e duplicazione vietata con ogni mezzo.

Fig. 12 - Stemma dei Capua; Elaborazione grafica (G. Fiorillo) del piè di pagina del fol. 64r della Bibbia di Malines o di Nicola d'Alife. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 13 - Piè di pagina del fol. 230v della Bibbia di Malines o di Nicola d'Alife. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 14 - Piè di pagina del fol. 307v della Bibbia di Malines o di Nicola d’Alife.
Copyright KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 15 - Il *colophon* del fol. 308r della Bibbia di Malines o di Nicola d’Alife.
Copyright KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 16 - Piè di pagina del fol. 217r della Bibbia di Malines o di Nicola d’Alife.
Copyright KIK-IRPA, Bruxelles

Sommario